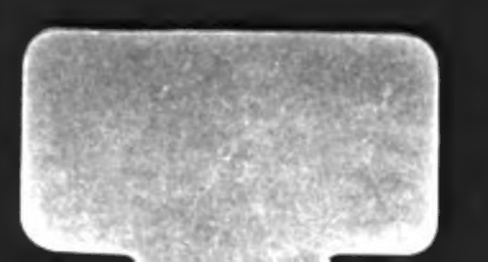
Ludwig van Beethovens Lebens

Alexander Wheelock Thayer, Hermann ...

Digitized by Google

STANFORD
UNIVERSITY
LIBRARIES



Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Ludwig van Beethovens Leben

von

Alexander Wheelock Thayer

Nach dem Original-Manuskript deutsch bearbeitet
von Hermann Deiters

Zweiter Band

2. Auflage

Mit Benutzung von hinterlassenen Materialien des Verfassers
und Vorarbeiten von Hermann Deiters

neu bearbeitet und ergänzt

von

Hugo Riemann

Leipzig
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel
1910

Digitized by Google

ML410
B4T23
1927-17
v.2

Copyright 1910 by Breitkopf & Härtel, Leipzig

Das Recht der Übersetzung in fremde Sprachen wird vorbehalten

Digitized by Google

Vorbemerkung.

Der Verfasser fühlt die Verpflichtung, den Besitzern des ersten Bandes gegenüber sich wegen der langen Verzögerung der Fortsetzung zu entschuldigen. Dieselbe war zum Teil durch eine sehr gefährliche Krankheit veranlaßt, welche allen seinen Bemühungen beinahe ein Ziel gesetzt hätte; zum anderen Teile durch die fortwährend sich steigernde Last seiner amtlichen Obliegenheiten. Mehr wie die Hälfte des fünfjährigen Zeitraumes, welcher seit dem Erscheinen des ersten Bandes verflossen ist, war der Verfasser zur Fortsetzung seiner literarischen Arbeiten völlig außerstande.

(A. Wh. Th.)

Der Übersetzer hat der Vorbemerkung zu dem zweiten Bande nichts weiter hinzuzufügen, als daß er diesmal weder Veranlassung noch Gelegenheit gehabt hat, die Mitteilungen des Verfassers durch eigene Zusätze zu vermehren. Mit Ausnahme einiger Angaben im letzten Anhange, welche der Leser leicht finden wird, hat er sich lediglich auf eine getreue Wiedergabe der Thayerschen Arbeit beschränkt, und nur in der Form der Darstellung sich hier und da einige Freiheit erlaubt. Er hegt den Wunsch und die Hoffnung, daß das Interesse und die Anerkennung, welche der erste Band dieser Biographie allenthalben gefunden hat, sich auch dem zweiten zuwenden möge.

Im August 1871.

(H. Deiters.)

Digitized by Google

Vorwort zur zweiten Auflage.

Die von Hermann Deiters in der zweiten Auflage des 1. Bandes (1901) und in den beiden Schlußbänden (4.—5.) des Werkes durchgeführte Veränderung der Gesamtanlage — Ersetzung der Einteilung in „Bücher" durch die in Kapitel mit Einarbeitung musikalischer Würdigungen der Werke Beethovens — hatte der Herausgeber der neuen Auflage nun auch auf den zweiten und dritten Band auszudehnen. Er hat versucht, dieser heikeln Aufgabe mit möglichster Pietät gerecht zu werden; doch waren starke Umlegungen auf die Werke bezüglicher Briefe und anderweiter Mitteilungen nicht zu vermeiden. In noch höherem Maße wurden aber Umgruppierungen des Materials der ersten Auflage bedingt durch die Zusammenrückung von zusammengehörigen Betrachtungen, die in der ersten Auflage in Gestalt von Nachträgen, Anhängen usw. auf verschiedene Stellen des 2.—3. Bandes verteilt waren, so besonders die Untersuchungen über den Brief an die „Unsterbliche Geliebte", die Versuche, festzustellen, an wen derselbe gerichtet gewesen ist. Ein großer Teil der Beweisführungen Thayers ist hinfällig geworden durch den Umstand, daß der Heiratsplan Beethovens im Jahre 1810 nicht Therese Brunswik, sondern Therese Malfatti anging. Durch Aufdeckung der Tatsache, daß Beethoven das Honorar für die 1807 an Clementi verkauften Kompositionen erst im Frühjahr 1810 ausgezahlt erhalten hat, mußte eine ganze Reihe von Briefen Beethovens, die bisher allgemein in das Jahr 1807 gesetzt wurden, in die Jahre 1809—10 verwiesen werden. Damit erhält dieser Teil der Biographie eine durchaus veränderte Physiognomie. Von sonstigen wichtigen Publikationen, welche auf die Umgestaltung der beiden Bände Einfluß gewinnen mußten, sind besonders hervorzuheben die durch La Mara herausgegebenen Memoiren der Gräfin Therese Brunswik, welche zwar die intimen Beziehungen Beethovens zur Familie Brunswik bestätigen und auch eine ernste Herzensneigung der Gräfin für Beethoven mehr als wahrscheinlich gemacht haben,

Digitized by Google

aber den bisherigen Beweisführungen für die Datierung des Liebesbriefs in das Jahr 1806 oder 1807 den Boden entziehen. Daß der Brief erst 1812 und zwar von Teplitz nach Karlsbad geschrieben, ist durch die Schrift von Thomas-San Galli „Beethovens unsterbliche Geliebte, Amalie Seebald“ (1909) sehr wahrscheinlich gemacht, wenn auch der Nachweis, daß Amalie Sebald die Adressatin des Briefes sei, nicht geglückt ist. Es ist nicht die Aufgabe der Biographie, in dieser merkwürdig komplizierten Frage eine Entscheidung zu treffen, solange strikte Beweisführungen unmöglich sind, wohl aber hat sie die von verschiedenen Seiten versuchten Entscheidungen zu prüfen und zu wägen. Auch sonst wurde manche Umgestaltung im Detail unerläßlich durch Bekanntgabe früher unzugänglicher Briefe, wie der Korrespondenz Beethovens mit Breitkopf & Härtel, mit N. Simrock u. a. m. Der Herausgeber der Neubearbeitung bittet sehr um Nachsicht, wenn die starken Umwälzungen ganzer Partien der Biographie hie und da die Glätte der Darstellung und die Proportionierung der Teile gefährdet haben. Jede solche Umgießung hat immer ihr Bedenkliches, weil Konflikte zwischen pietätvoller Konservierung der älteren Darstellung und Einschaltung neuer Ergebnisse unausbleiblich sind. Eine bloße Beschränkung auf Zusätze in Gestalt von Anmerkungen war schon darum nicht möglich, weil die erwähnten Änderungen des Gesamtplanes (Aufnahme musikalischer Analysen) in voraus bestimmt waren. Dazu kommt, daß in den vorliegenden Materialien die Einfügung von Anhängen der ersten Auflage in den Text der zweiten und andere Änderungen durch Bemerkungen Thayers selbst ausdrücklich gewünscht waren. Bemerkt sei noch, daß Vorarbeiten von Deiters nur noch für einen kleinen Teil des zweiten Bandes (bis Op. 21) vorlagen, daher in weitergehendem Maße als im vierten oder fünften Bande der neue Herausgeber für den Inhalt verantwortlich ist.

Noch bleibt dem Herausgeber die Ehrenpflicht zu erfüllen, die in Anhang IX der ersten Auflage des zweiten Bandes ausgesprochenen Worte dankbaren Gedächtnisses an Otto Jahn an dieser Stelle auch für die Leser der neuen Ausgabe zu konservieren.

> Dem unveränderlichen Wohlwollen, welches Professor Otto Jahn während der letzten zehn Jahre seines Lebens dem Verfasser dieses Buches erzeigte, und dem tiefen und eingehenden Interesse, welches er an dem Fortschreiten desselben, als einer authentischen Berichterstattung über die Tatsachen in Beethovens persönlicher Lebensgeschichte nahm, ist der erste Band in höherem Grade verpflichtet,

Digitized by Google

als in den beiden Briefen hervortreten konnte, welche die Stelle der gewöhnlichen Vorrede einnehmen. Der Mangel war durch einen dritten Brief ausgeglichen worden, welcher indes beim Drucke auf Jahns ausdrücklichen Wunsch wegblieb. Das trauervolle Ereignis, durch welches die musikalische Welt ihren größten biographischen Schriftsteller, und mit ihm alle Hoffnung auf ein würdiges Gegenstück zu dem Leben Mozarts durch eine Biographie von derselben Meisterhand verloren hat, gestattet es uns nicht allein, sondern gewährt uns eine Art von schmerzlicher Genugtuung, wenn wir den damals unterdrückten Zoll der Dankbarkeit hier nachtragen. „Wenn in meinem ersten Briefe", schrieb der Verfasser damals an den Übersetzer seines Buches, „jener Dank gegen Professor Jahn, welcher seiner beständigen Güte und Liebenswürdigkeit gegen uns gebührt, nicht genügend ausgedrückt sein sollte, so muß der Fehler hier wieder gut gemacht werden. Von dem ersten Augenblicke unserer persönlichen Bekanntschaft habe ich in ihm jederzeit einen Freund gefunden, an den ich mich um Hülfe und Rath bei meiner Aufgabe wenden konnte, und eine aufrichtige und lebendige Theilnahme. Da ich weiß, daß keine Arbeit über die Geschichte Beethoven's, welche ich hervorzubringen im Stande bin, mir jemals eine entsprechende Erstattung für die pecuniären Verluste, welche mir durch dieselbe erwachsen sind, gewähren kann — gar nicht zu reden von der Mühe und den tausend anderen mir auferlegten Opfern — so ist es ja doch kein geringer Lohn für eine solche Aufgabe, daß sie mir die Freundschaft von Männern wie Jahn, Sonnleithner, Köchel und Anderen verschafft hat, deren Billigung mir eine hinlängliche Garantie dafür bietet, daß mein Streben nach Erforschung der Wahrheit nicht erfolglos gewesen ist."

Daß Jahns freundliche Aufmerksamkeit und Gesinnung unverändert bis zuletzt sich gleich geblieben ist, wird aus jener „Erklärung" seines Neffen, Professor Adolf Michaelis, in betreff des Jahnschen Nachlasses ersichtlich, die in der Allgemeinen Musikal. Zeitung vom 10. Nov. 1869 zu lesen war, und in welcher es zum Schlusse hieß:

„Als nun Jahn im August dieses Jahres in Erwartung seines nahen Todes seine sämmtlichen Papiere ordnete, beabsichtigte er jene Materialsammlungen [nämlich „einzelne Notizen, Abschriften von Documenten, Ausschnitte aus Zeitschriften und dgl."], da sie doch in dieser Gestalt keinem andern nützen könnten, zu vernichten. Indessen gestattete er mir schließlich die Aufbewahrung, und ging auf

meinen Vorschlag ein, da die Sammlungen bei mir ganz unbenutzt liegen würden, eine Benutzung von Seiten Unberufener aber nicht stattfinden sollte, den Herren Pohl und Thayer, wenn diese Werth darauf legen sollten, die Haydn'schen und Beethoven'schen Materialien zu weiterem Gebrauch mitzutheilen."

Den beiden Professoren Jahn und Michaelis gebührt demnach der Dank der Leser dieses Buches für viele und interessante Beiträge zu ihrer Kenntnis von Beethovens Charakter und Lebensgeschichte, die von dem ersteren aus der Unterhaltung mit glaubwürdigen, seitdem längst verstorbenen Zeugen aufgezeichnet oder ihm von ihnen in ihren eigenhändigen Aufzeichnungen übergeben worden sind. Die meisten der Anhang VIII der ersten Auflage des zweiten Bandes mitgeteilten Dokumente waren jener Quelle entnommen; dieselben sind in die inzwischen (1901) erschienene zweite Auflage des ersten Bandes eingearbeitet worden.

Es darf hinzugefügt werden, daß außer der Befriedigung, die natürlicherweise aus der Auffindung neuen und wertvollen Materials zu diesem Buche erwuchs, dasselbe dem Verfasser die doppelte Freude gewährt hat, daß er in der Sammlung nichts gefunden hat, was irgend eine seiner früheren Schlußfolgerungen oder der von ihm ausgesprochenen Meinungen zweifelhaft gemacht hätte, vieles hingegen, was geeignet war, dieselben zu bestätigen und zu befestigen.

Es bleibt nur übrig, an dieser Stelle öffentlich die dankbare Anerkennung zu wiederholen, die der Verfasser schon persönlich Herrn Professor Michaelis für seine wertvolle Mitteilung ausgesprochen hat.—

Leipzig im Februar 1910.

Hugo Riemann.

Inhaltsverzeichnis des zweiten Bandes.

Seite

Vorbemerkung III

Vorwort . . . . V—VIII

Inhaltsverzeichnis . . . . IX—XI

Erstes Kapitel: **Die Jahre 1796—97. Beethoven in Prag und Berlin** . . . . 5— 62

Kompositionen dieser Jahre (Adelaide. Opferlied. Seufzer eines Ungeliebten. Friedelbergs Kriegslieder. Arien zu Umlaufs Schöne Schusterin. Quintett Op. 4. Cello-Sonaten Op. 5. Cello-Variationen über ein Thema aus Judas Makkabäus. Duett für zwei obligate Augengläser (Vla. und Vc.). Duos für Klarinette und Fagott. Sextett Op. 71. Fragment eines Bläserquintetts. Bläsertrio Op. 87. Variationen für Bläser-Trio über La ci darem. Sextett Op. 81. Klavierquintett Op. 16. Str.-Serenade Op. 8. Flötenserenade Op. 25. Klaviersonate Op. 7. Sonatinen Op. 49. Vierhändige Sonate Op. 6. Waldmädchen-Variationen. C-Dur-Rondo Op. 51 I. Allegretto C-Moll. Bagatelle C-Moll. Stücke für Mandoline. Jugendsymphonien. Orchestertänze) . . . . 24— 62

Zweites Kapitel: **Die Jahre 1798 und 1799. General Bernadotte. J. Wölffl. W. Tomaschek. D. Dragonetti. J. B. Cramer** . . 63—111

Kompositionen dieser Jahre (Streichtrios Op. 9. Klavierkonzerte B-dur Op. 19 und C-Dur Op. 15. Klaviersonaten Op. 10, Op. 13 [pathétique], Op. 14. Streichquartett F-Dur [Bearbeitung von Op. 14 I]. Klarinettentrio Op. 11. Violinsonaten Op. 12. Cello-Variationen Op. 66. Klavier-Variationen über: Une fièvre brulante. Air Suisse. La stessa. „Kind, willst du ruhig schlafen“. „Tändeln und Scherzen“. I. Symphonie C-Dur Op. 25) . . . . 82—111

Drittes Kapitel: **Beethovens geselliger Verkehr in Wien.**

Nikolaus Zmeskall von Domanovecz. Karl Amenda. Graf Moritz Lichnowsky. Heinrich Eppinger. Wenzel Krumpholz. Ignaz Schuppanzigh. Sina. Weiß. Anton Kraft. Nikolaus Kraft. J. N. Hummel. Neidische Kollegen. Magdalene Willmann. Christine Gerhardi. Komteß Babette Keglevich. Gräfin Henriette Lichnowsky. Gräfin Thun. Fürstin Liechtenstein. Baronin Braun. Gräfin Browne . . . . 111—136

Seite

Viertes Kapitel: **Beethovens Charakter und Persönlichkeit. Beethoven in seinen Briefen. Skizzenbücher. Gehörverlust** . . . . 137—168

Fünftes Kapitel: **Das Jahr 1800. Akademie. Punto. Dolezalek. E. A. Förster. Die ersten Quartette. Septett** . . . . 169—211

Kompositionen dieses Jahres (G-Dur-Rondo Op. 51 II. Hornsonate Op. 17. Septett Op. 20. Trio-Bearbeitung des Septetts [Op. 38]. Klaviersonate Op. 22. Leichte Variationen G-Dur. Vierhändige Variationen über „Ich denke dein". Stücke für ein mechanisches Musikwerk) . . . . 201—211

Sechstes Kapitel: **Das Jahr 1801. Das Ballett Prometheus. Neue Sonatenwerke.**

Akademie der Frau von Frank. Das Ballett Prometheus. Die Prometheus-Musik. Stephan von Breunings Rückkehr nach Wien. Fr. X. Huber . . . . 211—268

Kompositionen dieses Jahres (Violinsonaten A-Moll Op. 23 und F-Dur Op. 24. Klaviersonaten Op. 26, Op. 27 und Op. 28. Streichquintett Op. 29) . . . . 245—268

Siebentes Kapitel: **Briefe von 1801. Die Anfänge der Schwerhörigkeit Beethovens. Die Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung.**

Briefe an Amenda und an Wegeler. Hoffmeisters Bach-Ausgabe. Freiherr von Liechtenstein. Beethoven-Kritiken der Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung . . . . 268—284

Achtes Kapitel: **Bonner Freunde in Wien: Reicha, Breuning, Ries. Karl Czerny** . . . . 284—297

Neuntes Kapitel: **Herzensbeziehungen Beethovens. Der Brief an die unsterbliche Geliebte.**

Der Liebesbrief. Gräfin Therese Brunswik. Gräfin Giulietta Guicciardi. Gräfin Erdödy. Therese von Malfatti . . . . 298—325

Zehntes Kapitel: **Das Jahr 1802. Das Heiligenstädter „Testament". Beethovens Brüder.** . . . . 326—378

Kompositionen dieses Jahres (Drei Violinsonaten Op. 30. Drei Klaviersonaten Op. 31. Variationen Op. 34 und Op. 35. Rondo G-Dur Op. 51 II. Bagatellen Op. 33. Lieder Op. 52. Klavierkonzert C-Moll Op. 37. Oratorium „Christus am Ölberg" Op. 85. Symphonie Nr. II D-Dur Op. 36) . . . . 348—378

Elftes Kapitel: **Das Jahr 1803. Beethovens Engagement am Theater. Bridgetower. Verhandlungen mit Thomson. Neue Freunde.**

Kotzebues Zeitschrift „Der Freimüthige". Cherubini. Zitterbarth. Seb. Meyer. Abt Vogler. Akademie im Theater am 5. April 1803. G. A. P. Bridgetower. Wohnung im Theater. Der Bruder Karl. Stephan von Breuning. Ignaz von Gleichenstein. W. J. Mähler. G. Thomson. Der Maler A. Macco. Arbeit an einer Oper auf

Seite

einen Text Schikaneders. Die A-Dur-Violinsonate Op. 47. Beethovens Erard-Flügel . . . . 379—413

Zwölftes Kapitel: **Das Jahr 1804. Frau von Ertmann. Die Sinfonia eroica. Beethoven und Breuning. Beginn des Fidelio.**
Beethovens Dorothea-Cäcilia. Baron von Braun kauft das Theater an der Wien. K. M. von Weber in Wien bei Vogler. Clementi in Wien. Napoleons Kaiser-Proklamation. Die Sinfonia eroica. Beziehungen des Finale zur Prometheus-Musik. Beethovens Bruch mit Breuning und Versöhnung. Sonnleithner. Treitschke. Bouillys Leonore. Beethovens wachsender Ruhm.
Kompositionen des Jahres 1804: Klaviersonaten Op. 53. 54 und 57. . . . . 414—456

Dreizehntes Kapitel: **Das Jahr 1805. Die Oper Leonore (Fidelio).**
Die erste Aufführung der Sinfonia eroica. Das Leonore-Skizzenbuch. Die Ur-Leonore. Die erste Aufführung. J. A. Röckel. Die erste Umarbeitung. Das Tripelkonzert . . . . 457—500

Vierzehntes Kapitel: **Das Jahr 1806. Wiederholung des Fidelio. Reise nach Schlesien. Korrespondenz mit Thomson.**
Die Aufführungen der umgearbeiteten Oper. Karls Verheiratung. Zerwürfnis mit Lichnowsky. Verhandlungen mit Thomson.
Kompositionen des Jahres 1806: Variationen in C-Moll. Das G-Dur-Konzert. Die Rasumowsky-Quartette Op. 59. Das Violinkonzert Op. 61. . . . . 501—541

Fünfzehntes Kapitel: **Fernere persönliche Beziehungen Beethovens in diesen Jahren.**
Erzherzog Rudolf. Graf Rasumowsky. Gräfin Marie Erdödy. Marie Bigot. Therese von Malfatti. Dr. Bertolini. Nannette Stein (Frau Streicher). Dr. Zizius. J. Fr. B. Schneller. Beethovens Improvisationen. Nachträge zu Beethovens Charakterbilde . . . . 542—571

Anhang I. Erst-Aufführungen der Theater Wiens (Wallishauser) 575—586
Anhang II. Aktenstücke zu Beethovens Streit mit Artaria und Co. in Sachen des Nachdrucks des Streichquintetts Op. 29 . . . 587—609
Anhang III. 19 Briefe Karls van Beethoven an Breitkopf und Härtel aus den Jahren 1802 bis 1805 nebst einigen ergänzenden Briefen L. van Beethovens . . . . 610—628

Alphabetisches Register . . . . 629—646

1796—1806.

Beethovens Leben.

II.

Erstes Kapitel.

Die Jahre 1796—97.

Beethoven in Prag und Berlin.

Wir nehmen den Gang unserer Erzählung mit dem Jahre 1796 wieder auf, dem 26. Lebensjahre Beethovens, dem vierten seines Aufenthaltes in Wien.

War er auch noch nicht offiziell von seinen Verpflichtungen gegen den Kurfürsten Max Franz entbunden, so war er doch tatsächlich derselben ledig, und alle seine Beziehungen zu Bonn und seinen Bewohnern waren abgebrochen. Wien war seine Heimat geworden, und es liegt kein Grund zu der Annahme vor, daß er jemals in späterer Zeit einen wirklichen und bestimmten Vorsatz gehabt hätte, dieselbe mit einer andern zu vertauschen, nicht einmal im Jahre 1809, als er einen Augenblick daran dachte, der Einladung Jerome Bonapartes nach Kassel Folge zu geben.

Seine kontrapunktischen Studien bei Albrechtsberger hatte er nunmehr beendet; er war der erste unter den Klavierspielern der Hauptstadt, und sein Name erhöhte jetzt die Anziehungskraft des Konzerts, welches Haydn nach der Rückkehr von seinen Londoner Triumphen gab, um einige seiner neuen Werke den Wienern vorzuführen. Seine „Meisterhand“ auf dem Felde der musikalischen Komposition war bereits öffentlich anerkannt; er zählte mehrere Adlige von höherem Range unter seine persönlichen Freunde, und im Hause des Fürsten Karl Lichnowsky war er fast völlig Mitglied der Familie gewesen — war es vielleicht noch. Die schnelle Verbesserung seiner pekuniären Lage hätte auch ein ruhigeres und gleichmäßigeres Temperament als das seinige in Aufregung bringen können; drei Jahre vorher notierte er noch ängstlich die wenigen Kreuzer, die er gelegentlich für Kaffee und Schokolade „für Haidn und mich“ ausgegeben hatte; jetzt hielt er seinen eigenen Bedienten und sein eigenes Pferd. Seine Brüder mochten immer noch eine

Last für ihn sein; jedenfalls war aber dieselbe keine drückende mehr. Karl (Kaspar) erlangte infolge des besten Unterrichtes, den er jetzt überhaupt erhalten konnte, sehr bald einen gewissen Erfolg in seinem musikalischen Berufe, und da er wahrscheinlich von Ludwig gelegentlich durch Geld und durch Versorgung mit Schülern unterstützt wurde, so verdiente er genug, um bequem zu leben, während Johann eine gesicherte Stellung in jenem Apothekergeschäfte „Zum heiligen Geist" erhalten hatte, welches noch bis gegen 1860 (Beginn der Stadterweiterung) im „Bürgerspital" zwischen dem fürstlich Schwarzenbergschen Palais und dem alten Kärntnertor in der Kärntnerstraße bestand, jetzt in der Verlängerten Operngasse 16. Sein Einkommen war natürlich gering, und wir werden sehen, daß ihm Ludwig seinen Beistand anbot für den Fall, daß er dessen bedürftig wäre, während dies bei Karl nicht geschah. Doch verbesserte sich Johanns Lage allmählich, und nach Verlauf weniger Jahre war er imstande, genug zu ersparen, um ohne Unterstützung seines Bruders sich selbständig zu machen und sein eigenes Geschäft zu etablieren [1]).

„Das Schicksal war Beethoven jetzt günstig geworden", und eine letzte Mitteilung aus jenem Notizbuche, welches wir in den vorigen Kapiteln so oft angeführt haben, wird uns zeigen, mit welchem Mute er entschlossen war, sich die dauernde Gunst des Glückes zu verdienen. Wenn wir dem alten Irrtum über sein wirkliches Alter Geltung einräumen wollten, dann würde jene Notiz in eine um ein oder zwei Jahre spätere Periode gehören; aber sollte es nicht einer jener Auszüge aus Büchern und periodischen Schriften sein, wie er sie sein ganzes Leben lang so gern machte? [2]) Die Worte lauten so: „Muth. Auch bei allen Schwächen des Körpers soll doch mein Geist herrschen. — 25 Jahre sie sind da, dieses Jahr muß den völligen Mann entscheiden. — Nichts muß übrig bleiben."

---

[1]) Folgende Schilderung von Beethovens Brüdern erhielt Otto Jahn von Czerny: „Karl: klein, rothhaarig, häßlich; Johann: groß, schwarz, schöner Mann und vollkommen Dandy".

[2]) Das fragliche Buch enthält jedenfalls einen derartigen Auszug, nämlich diesen: „In Arles. Einer schreibt hiervon, daß wohl die Göttin Venus mit allem Rechte die Patronin des anderen Geschlechtes zu Arles vorgestellt hat. Ihre Sprache übertrifft die der Venezianerinnen noch. Sie ist aufs Höchste musikalisch." [Anmerkung Thayers zur 1. Aufl.: Die im Text angeführten Worte „Muth" usw. machen doch nicht den Eindruck eines Zitats. Hat sie Beethoven an sich selbst gerichtet, so wird dies wohl nicht vor 1797 geschehen sein, da er sich weit später noch für zwei Jahre jünger hielt als er war. Vgl. Nohl II S. 89; s. auch Thayer I². S. 113.]

Und nun wollen wir die Erzählung der Ereignisse nach ihrer chronologischen Folge wieder aufnehmen.

Wie das Jahr 1795 mit einem öffentlichen Auftreten Beethovens als Klavierspieler und Komponist geendet hatte, so begann er auch das Jahr 1796 mit einem solchen; und wie vorher in einem Konzerte Haydns, so spielte er diesmal in einem von der nachmals berühmten Sängerin Signora Bolla gegebenen Konzerte, welches am 8. Januar im kleinen Redoutensaale stattfand. Auch bei dieser Gelegenheit trug er ein Klavierkonzert vor[1]).

Für die Ereignisse der nächstfolgenden Zeit ist Wegeler unser Gewährsmann. „Im Januar 1796", sagt derselbe (Nachtr. S. 18) „finden die beiden älteren Brüder von Breuning, Christoph und Stephan, ihn [Beethoven] zu Nürnberg, auf der Rückkehr nach Wien. Von welcher Reise er kam, ist nicht angegeben. — Da sie alle drei keinen Paß von Wien hatten, so wurden sie in Linz angehalten, doch bald, durch mein Verwenden in Wien, befreit." Aus einem Schreiben Stephans von Breuning an seine Mutter vom Januar 1796 führt er (S. 19) folgendes an: „Beethoven reiste von Nürnberg aus immer mit uns in Gesellschaft; so erregten denn drei Bonner die Aufmerksamkeit der Polizei; diese glaubte wunder, was sie entdeckt habe. Ich glaube nicht, daß ein weniger gefährlicher Mann gefunden werden kann, als Beethoven." Wegelers Vermutung, daß Beethoven sich vielleicht auf der Rückreise von Berlin befunden habe, ist natürlich außer der Frage. Aber zwischen dem Datum von Haydns Konzert (18. Dezember 1795) und dem Briefe Stephans von Breuning, wenn wir uns denselben gegen Ende Januar geschrieben denken, war selbst in jenen Tagen des Postwagenverkehrs hinlänglich Zeit, um eine Reise nach Prag und von dort quer durchs Land nach Mergentheim oder Ellingen zu unternehmen, an welchen Orten

[1]) Wir verdanken die Kenntnis dieser Tatsache einer von Hanslick (Gesch. des Concertwesens in Wien S. 105) aufgefundenen Konzertanzeige, welche so lautet: »Oggi, Venerdi 8. del corrente gennaio, la Signora Maria Bolla, virtuosa di Musica, darà un Academia nella piccola Sala del Ridotto. La Musica sarà di nuove composizione del Sgr. Haydn, il quale ne sarà alla direzione. Vi cantaranno la Sgra. Bolla, la Sgra. Tomeoni e il Sgr. Mombelli. Il Sgr. Bethofen suonerà un Concerto sul Pianoforte. Il Principio sarà alle ore sei e mezza. Prezzi« usw. Das Jahr 1796 ergibt sich leicht. Der 8. Januar fiel auf einen Freitag 1796 und 1802; 1796 war Mombelli in Wien, 1801—1803 war Sgra. Bolla in London. Das Stillschweigen der Allgem. Mus. Zeitung im Jahre 1802 über ein derartiges Konzert, in welchem Haydn eigene Werke dirigierte, ist ebenfalls entscheidend für 1796.

sich damals Kurfürst Max Franz vorübergehend aufhielt. Die Notwendigkeit, genau zu wissen, in welchen Beziehungen er in Zukunft zum Kurfürsten stehen werde, erklärt hinlänglich Beethovens damaligen Aufenthalt in Nürnberg[1]), namentlich wenn er, was nicht unwahrscheinlich ist, Gelegenheit gehabt hatte, während der Weihnachtsfeiertage Prag zu besuchen. Wenigstens sagt Dlabacz in einem Abschnitte seines Künstlerlexikons: „v. Beethoven, ein Konzertmeister auf dem Pianoforte. Im J. 1795 gab er eine Akademie in Prag, in welcher er mit allgemeinem Beifall spielte." Allerdings könnte sich Dlabacz hier eines Konzerts erinnern, welches etwa während Beethovens Aufenthalt in der böhmischen Hauptstadt einige Wochen später gegeben wurde. Doch hat sich erstlich keine weitere Notiz über ein derartiges Konzert gefunden; und ferner konnte der allgemeine Beifall bei dieser Gelegenheit leicht ein Beweggrund für Beethoven gewesen sein, so bald dorthin zurückzukehren.

Unter allen Umständen war sein Aufenthalt in Wien nach seiner Rückkehr von Nürnberg ein kurzer; derselbe war ohne Zweifel ausgefüllt durch die letzte Korrektur der Sonaten Op. 2, welche Haydn gewidmet sind, der sechs Menuetts (zweiter Teil), der Variationen über das Thema aus dem Ballett »Le nozze disturbate« und jener über »Nel cor più mi sento«. Alle diese Werke wurden im Laufe der nächsten zwei Monate

---

[1]) Es ist möglich, daß Beethoven in Nürnberg damals persönliche Beziehungen hatte. Im Jahre 1877 wurde in den Zeitungen von einem Stammbuche des Kaufmanns Herrn A. Vocke in Nürnberg berichtet (vgl. Bonner Zeitung vom 9. April 1877), welches dessen Vater gehört, und in welches sich Beethoven mit folgenden Worten eingezeichnet hatte:

„Ich bin nicht schlimm — heißes Blut
Ist meine Bosheit — mein Verbrechen Jugend,
Schlimm bin ich nicht, schlimm wahrlich nicht; wenn auch
Oft wilde Wallungen mein Herz verklagen,
Mein Herz ist gut. —

Symb.: Wohlthun, wo man kann
Freiheit über alles lieben,
Wahrheit nie, auch sogar am
Throne nicht verleugnen.

Denken Sie auch
ferner zuweilen ihres
Sie verehrenden
Freundes
Ludwig Beethoven
aus Bonn im Kölnischen

Wien, den 22. Mai 1793."

Die Worte „Ich bin nicht schlimm" usw. sind aus Schillers Don Carlos III. Akt 2. Auftritt, den also Beethoven kannte. Der Name Vocke ist in Nürnberg nicht mehr nachweisbar, wie dem Herausgeber amtlich mitgeteilt wurde. Es muß also der Phantasie überlassen bleiben, Weiteres über diese Beziehung auszumalen. Der Freund scheint ihn damals in Wien besucht zu haben. H. D.

in der Wiener Zeitung angezeigt, während ihr Verfasser wieder in Prag oder schon in weiter entfernten Gegenden sich befand.

Folgenden Brief[1]) aus jener Zeit verdanken wir der Mitteilung von Frau van Beethoven, der Witwe des Neffen Karl:

„An meinen Bruder Nicholaus Beethoven
abzugeben in der Apotheke beim Kärnthner Thor.

Herr von Z.[2]) hat nur die Güte diesen Brief dem Perückenmacher zu übergeben, der ihn bestellen wird.

Prag, den 19ten Februar. [1796]

Lieber Bruder!

nun daß du doch wenigstens weist, wo ich bin und was ich mache, muß ich dir doch schreiben. Fürs erste geht mir's gut, recht gut. Meine Kunst erwirbt mir Freunde und Achtung. was will ich mehr. auch Geld werde ich diesmale[3]) ziemlich bekommen. ich werde noch einige woche verweilen hier, und dann nach Dresden, Leipzig und Berlin reisen. da werden wohl wenigstens 6 wochen drau gehen bis ich zurückkomme. — Ich hoffe daß dir dein Aufenthalt in Wien immer besser gefallen wird. Nim dich nur in Acht vor der ganze Zunft der schlechten Weiber. Bist du schon bei Vetter Elss gewesen? Du kannst mir einmal hieher schreiben wenn du Lust und Zeit hast.

F. Linowski wird wohl bald wieder nach Wien, er ist schon von hier weggereist. wenn du allenfalls geld brauchst, kannst du keck zu ihm gehen da er mir noch schuldig ist. übrigens wünsche ich daß du immer glücklicher leben mögest und ich wünsche etwas dazu beitragen zu können. Leb' wohl lieber Bruder und denke zuweilen

an deinen wahren
treuen Bruder
L. Beethoven.

Grüß bruder Caspar[4]).
meine addresse ist
im goldenen Einhorn auf
der Kleinseite."

Wir sind Johann van Beethoven sicherlich großen Dank schuldig, daß er diesen Brief, trotz aller später zwischen den Brüdern eingetretenen Mißverhältnisse, ein halbes Jahrhundert lang sorgfältig aufgehoben und ihn dann den Seinigen hinterlassen hat; denn er ist von ebenso großem

---

[1]) Der Brief ist zuerst bei Nohl, N. Br. Beethovens, S. 3 gedruckt.

[2]) Wohl Zmeskall, der damit bereits 1796 als Vertrauter Beethovens verbürgt ist.

[3]) Das „diesmale" spricht sehr dafür, daß Beethoven schon vorher in Prag gewesen und beseitigt somit die Schwierigkeiten der Chronologie. H. R.

[4]) Diese Worte sind dick durchstrichen, und wenn man nach so vielen Jahren sich auf die Farbe der Tinte verlassen kann, muß es während des Schreibens geschehen sein.

Werte und Interesse für die Tatsachen, die er unmittelbar feststellt, wie für das, was er mehr oder weniger klar andeutet und vermuten läßt.

Abgesehen von anderen Betrachtungen macht derselbe es wohl beinahe gewiß, daß Beethoven damals mit dem Fürsten Lichnowsky nach Prag gereist war, ähnlich wie Mozart sieben Jahre früher, und daß er, als er Wien verließ, noch nicht die Absicht hatte, seine Reise weiter auszudehnen. Ermutigt jedoch durch den Erfolg, faßte er, wie er seinem Bruder schreibt, rasch den Entschluß, seine Reise zu verlängern und noch andere Orte zu besuchen, um sowohl seine Kenntnisse und Erfahrungen zu bereichern, als auch Ruhm und äußere Vorteile zu erwerben. Wenn er diese Reise schon in Wien projektiert hätte, wie konnte dann Wegeler jede Erinnerung an dieselbe verloren haben? Wie konnte Breuning in dem oben zitierten Briefe jede Erwähnung derselben unterlassen? Ebensowenig ist es möglich zu denken, daß Beethoven, noch so jung und außerhalb der österreichischen und böhmischen Hauptstädte so unbekannt — er, der dort, und dort allein so manche mächtigen und einflußreichen Freunde hatte, — gerade damals weggegangen wäre, um anderswo eine dauernde Anstellung mit festem Gehalte zu suchen. Die uns erhaltenen Äußerungen, welche Beethoven bei Gelegenheit schriftlicher Unterhaltungen tat, und welche einen Wunsch nach einer solchen Anstellung ausdrücken, gehören alle in eine spätere Periode; es hieße der Sprache Gewalt antun, wollte man sie in die gegenwärtige verlegen, in welcher er mit wohlbegründeten Hoffnungen und sicherem Vertrauen auf sein Fortkommen in seiner neuen Heimat in die Zukunft schauen konnte. Wien schien ihm die völlige Befriedigung seines ganzen Ehrgeizes zu versprechen; warum hätte er sein Glück außerhalb der Mauern desselben suchen sollen?

Erfreulich ist es, die Sorge für das Wohlergehen seines Bruders Johann zu beobachten, eine Sorge, deren der andere ohne Zweifel nicht bedurfte. Wodurch aber Fürst Lichnowsky in Beethovens Schuld sein konnte, vermögen wir nicht anzugeben.

Wir haben reichliches Material zu einer Darstellung der musikalischen Verhältnisse von Prag zu jener Zeit; doch würde eine solche hier überflüssig sein. Es mag genügen anzuführen, daß das musikalische Publikum noch eben jenes war, welches kurze Zeit vorher durch die unmittelbare und edle Würdigung Mozarts sich ein Ehrenzeugnis ausgestellt und den unsterblichen Werken desselben, Figaro, Don Juan und Titus, eine so glänzende Aufnahme bereitet hatte. Da sich dort kein kaiserlich-königlicher Hof befand und die öffentlichen Vergnügungen weniger zahlreich waren

als in Wien, so war der Adel zum Zwecke seiner Erholung mehr auf seine eigenen Hilfsquellen angewiesen. Infolgedessen war, abgesehen von dem traditionellen Geschmacke der Böhmen für Instrumentalmusik, ihre Hauptstadt vielleicht ein besseres Feld für den Virtuosen als Wien selbst. Außerdem waren die großen Orgeln in den Kirchen den Künstlern geöffnet, und es würde uns nicht überraschen, wenn künftig noch einmal entdeckt werden sollte, daß der Hoforganist von Bonn seine Fähigkeiten damals auch auf diesem Instrumente gezeigt habe. Es hat sich keine Notiz von irgendeinem öffentlichen Konzerte gefunden, welches Beethoven bei diesem Besuche gegeben hätte; weder die Zeitungen jener Tage, noch die Erinnerungen von Tomaschek und anderen wissen von einem solchen. Das Geld, welches er „diesmale ziemlich" bekam, muß also in den Geschenken des Adels bestanden haben, welche er für sein Spiel in ihren Salons und vielleicht für Kompositionen erhielt.

Mit Beethovens Aufenthalt in Prag hängt der gewöhnlichen Annahme nach die Entstehung der Arie Ah perfido, spergiuro zusammen. Dieselbe stützt sich darauf, daß Beethoven auf den Umschlag einer von ihm revidierten Abschrift (im Besitze von Al. Fuchs) geschrieben hatte: Une grande Scene mise en Musique par L. v. Beethoven à Prague 1796. Auf der ersten Seite steht dann: Recitativo e Aria composta e dedicata alla Signora Contessa Di Clari Da L. v. Beethoven (die Opuszahl 46 auf diesem Titel ist von Al. Fuchs' Hand). Nun sang Madame Duschek aus Prag, die bekannte Freundin Mozarts, am 21. November 1796 in einem Konzerte zu Leipzig „eine italienische Szene, comp. für Mad. Duschek von Beethoven" [1]), und es lag nahe (vgl. II. Bd. 1. Aufl. S. 8—9) daraus zu schließen, daß die Arie in der Tat für Mad. Duschek geschrieben war. Auf einem Skizzenblatte in Berlin kommen nun aber neben anderen Skizzen Stellen aus der Arie Ah perfido vor, von denen eine mit der gedruckten Form nicht übereinstimmt; am unteren Rande der ersten Seite ist wieder bemerkt: pour Mademoiselle la Comtesse de Clari [2]). Nottebohm vermutete deshalb, daß die Arie schon vor der Prager Reise

[1]) Die Leipziger Zeitung vom 19. November 1796 enthielt folgende Anzeige: „Montag den 21. November wird Mad. Duschek aus Prag auf dem Theater am Ranstädter Thore ein großes Vokalkonzert geben und darin die Lehrstunde, eine Ode von Klopstock [Unterredung zweier Nachtigallen, Mutter und Tochter, über die Fundamente der Tonkunst], Musik von Neumann (J. G. Naumann), gesungen von Mad. Duschek und Dem. Neefe, ferner eine Italienische Scene, comp. für Mad. Duschek von Beethoven, und einige Stücke von Mozart zur Aufführung bringen."

[2]) Nottebohm, II Beeth., S. 222. Ein Skizzenbuch von Beethoven S. 41.

und schon 1795 in Wien geschrieben sei. Jedenfalls wird man die obige Jahreszahl 1796 nur auf die Beendigung der Arbeit in Prag beziehen dürfen, und diese mag wohl den Zweck gehabt haben, daß sie von Frau Duschek gesungen werden sollte, welche hiernach sicher zu Beethovens Prager Freunden gehörte. Tatsächlich war die Arie nach diesen zusammentreffenden und voneinander unabhängigen Bemerkungen für die Gräfin Josephine Clary, eine bekannte Gesangsdilettantin, bestimmt, die sich 1797 mit dem Grafen Christian Clam-Gallas vermählte. Das Werk erschien erst im Herbst 1805 in einer von Hoffmeister und Kühnel veranstalteten Sammlung[1]). Beethoven setzte es auch auf das Programm seines Konzerts von 1808.

Wenn man bei der Ausarbeitung dieser Arie, vielleicht schon bei der Anregung zu derselben, den Einfluß Salieris sich wirksam denkt, so wird man wohl nicht fehlgehen; denn dieser Einfluß war sicher damals auf seiner Höhe. Daß damit aber nicht alles gesagt ist, erscheint ebenso selbstverständlich; das Werk trägt in Inhalt und Ausführung den echten Stempel Beethovens. Die Form hat er überkommen; es ist die von Mozart her jedem bekannte eines längeren begleiteten Rezitativs und einer Arie in zwei Teilen, einem langsameren und einem schneller bewegten. In dem Rezitativ spricht sich, in verschiedenen Schattierungen, der heftige Schmerz eines verlassenen Mädchens über die Treulosigkeit ihres Geliebten aus; der erste Teil der Arie beruhigt die racherfüllten Gedanken und versenkt sich noch einmal in das vergangene Glück, dessen Verlust sie nicht überleben kann; der zweite ruft in lebhafter, ausdrucksvoller Weise das Mitleid an. Die Deklamation der Worte (Beethoven hat sich offenbar mit dem Italienischen vertraut gemacht) ist überall tadellos, mehrfach überraschend schön; die Forderungen, welche an den Umfang der Stimme und an die Gesangstechnik gestellt werden, sind nirgendwo übermäßig und immer dem Inhalte entsprechend; darüber hinaus aber ist die Schönheit der melodischen Erfindung und die Wahrheit des Ausdrucks aufs höchste zu bewundern, und neben dem freilich stark bemerkbaren Mozartschen Einfluß doch das edle Pathos und die schöne Maßhaltung, wie sie Beethoven charakterisiert, nirgendwo zu verkennen. Auch jetzt noch wird diese Arie gern gesungen und gehört, in welcher Beethoven die italienischen Formen noch ganz in gutem Glauben als naturgemäßen Ausdruck ganz bestimmter Leidenschaft verwendete[2]).

---

[1]) Musica vocale per uso dei Concerti. Let. B. Scena ed Aria Ah perfido spergiuro da L. van Beethoven. Ges.-Ausg. Br. u. H., S. XXII., Nr. 210.

[2]) O. Jahn, Ges. Aufs., S. 299.

Eine andere Familie, in welcher er freundschaftlich aufgenommen wurde, war die des Appellationsrats Kanka. Sowohl der Vater wie der Sohn waren Dilettanten in der Komposition[1]) und im Spiele von Instrumenten — der Vater auf dem Violoncell, der Sohn auf dem Klavier. Gerber gibt ihnen eine Stelle in seinem Lexikon. „Fräulein Jeannette" (die Tochter), sagt der lobrednerische Schönfeld[2]), „spielte das Pianoforte mit vielem Ausdrucke und Fertigkeit." Der Sohn ergriff den Beruf seines Vaters, wurde ein ausgezeichneter Schriftsteller über böhmisches Recht und leistete Beethoven in späteren Jahren (1816ff.) als Rechtsbeistand gute Dienste.

In der Sammlung von Artaria findet sich ein starkes Faszikel von Skizzen und musikalischen Bruchstücken von Beethovens Hand, worin Papiere von der Bonner Periode bis zum Ende des Jahrhunderts in solcher Unordnung zusammengehäuft sind, daß man sieht, daß sie nur zum Zwecke der Aufbewahrung so verbunden sind. Ein Blatt, nur Skizzen enthaltend, trägt, wenn wir es richtig entziffert haben, diese Aufschrift: „Geschrieben und gewidmet der Gr. C. G. als Andenken seines Aufenthalts in P."; und noch einige fernere unleserliche Worte. Könnte nicht noch irgendeine bisher unbekannte Komposition Beethovens im Besitze der Familie Clam-Gallas sein? Graf Christian und seine zwei Töchter werden von Schönfeld unter die geschickten Klavierspieler Prags gerechnet[3]).

Mit diesen wenigen Notizen ist unsere Kenntnis von dem damaligen Besuche Beethovens in Prag erschöpft. Wir finden ihn zunächst in Berlin wieder. Es hat sich keine Andeutung über den vorgehabten Besuch in Dresden und Leipzig gefunden, obgleich ihn doch, wie es scheint, seine Reise durch die sächsische Hauptstadt führen mußte. In späteren Jahren erzählte er gern von seinem Aufenthalte in Berlin, und einige Einzelheiten sind auf diese Weise erhalten worden. „Er spielte", erzählt Ries (S. 109), „einigemal bei Hofe (beim Könige Friedrich Wilhelm II.), wo er auch die zwei Sonaten mit obligatem Violoncello, Opus 5, für

[1]) In der Wiener Zeitung vom 29. Juni 1796 zeigt Johann Traeg „Ländlerische von Kanka" an.

[2]) Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag (Prag 1796).

[3]) Wir lassen die Vermutung des Verfassers ungeändert, bemerken jedoch, daß Nottebohm (II Beeth., S. 511) die Bemerkung auf dem Skizzenblatt anders liest und, ebenfalls nur vermutungsweise, auf die Gräfin Keglevics bezieht. Wir kommen bei Op. 7 darauf zurück. H. D.

[Pierre] Duport (ersten Violoncellisten des Königs) und für sich componierte und spielte. Beim Abschiede erhielt er eine goldene Dose mit Louisdor gefüllt. Beethoven erzählte mit Selbstgefühl, daß es keine gewöhnliche Dose gewesen sei, sondern eine der Art, wie sie den Gesandten wohl gegeben werde."

König Friedrich Wilhelm II. teilte die Liebe seines Onkels Friedrich des Großen für Musik, während sein Geschmack besser und gebildeter war. Sein Instrument war das Violoncell, und er übernahm häufig eine Stimme in Quartetten und zuweilen sogar bei den Proben italienischer Opern. Das Hamburger politische Journal teilt uns unterm 20. Februar 1796 mit, daß derselbe am vorherigen Tage in das Konzert im Gasthof zur Stadt Paris gegangen und bis zum Ende geblieben sei; daß der König und die Prinzen einfach leben, und daß sein Vetter — Louis Ferdinand — Griechisch lerne.

Friedrich Wilhelm übte einen bedeutenden und dauernden Einfluß zum Guten auf den musikalischen Geschmack von Berlin. Er war es, der die Aufführungen der Gluckschen und Mozartschen Opern daselbst veranlaßte und die Händelschen Oratorien in die Hofkonzerte einführte. Bekannt ist auch, daß der in Madrid lebende Boccherini von ihm zum Hofkomponisten ernannt wurde und 1787—97 ein Jahresgehalt bezog (daher die vielen Autographen Boccherinis in der Kgl. Hausbibliothek zu Berlin); auch sei daran erinnert, in wie hohem Grade er den Genius Mozarts bewunderte, welchen er sogar an seinen Hof zu fesseln wünschte. Alle diese Tatsachen machen glaublich, was Karl Czerny am Schlusse einer Beschreibung von Beethovens Spielen aus dem Stegreife sagt, welche er in Cocks London Musical Miscellany (2. August 1852) hat drucken lassen[1]. »His improvisation«, heißt es dort, »was most brilliant and striking;

---

[1]) Zu deutsch (das Original ist nicht erhalten): „Seine Improvisation war im höchsten Grade brillant und staunenswerth; in welcher Gesellschaft er sich auch befinden mochte, er verstand es, einen solchen Eindruck auf jeden Hörer hervorzubringen, daß häufig kein Auge trocken blieb, während Manche in lautes Weinen ausbrachen; denn es war etwas Wunderbares in seinem Ausdrucke, noch außer der Schönheit und Originalität seiner Ideen und der geistreichen Art, wie er dieselben zur Darstellung brachte. Wenn er eine Improvisation dieser Art beendigt hatte, konnte er in lautes Lachen ausbrechen und seine Zuhörer über die Bewegung, die er in ihnen verursacht hatte, verspotten. ‚Ihr seid Narren', sagte er wohl. Zuweilen fühlte er sich sogar verletzt durch diese Zeichen der Teilnahme. ‚Wer kann unter so verwöhnten Kindern leben', sagte er, und einzig aus diesem Grunde (wie er mir erzählte) lehnte er es ab, eine Einladung anzunehmen, welche der König nach einer der oben beschriebenen Improvisationen an ihn gelangen ließ."

in whatever company he might chance to be, he knew how to produce such an effect upon every hearer, that frequently not an eye remained dry, while many would break out into loud sobs; for there was something wonderful in his expression, in addition to the beauty and originality of his ideas and his spirited style of rendering them. After ending an improvisation of this kind, he would burst into loud laughter and banter his hearers on the emotion he had caused in them. ‚You are fools‘ he would say. Sometimes he would feel himself insulted by these indications of sympathy. ‚Who can live among such spoiled children‘, he would cry, and only on that account (as he told me) he declined to accept an invitation, which the king of Prussia gave him, after one of the extemporary performances above described.«

Der vielseitige und geistvolle Kapellmeister Johann Friedrich Reichardt war 1794 wegen seiner Sympathie mit der französischen Revolution in Ungnaden entlassen. Weder Himmel noch Righini, seine Nachfolger, zeigten Talent und Interesse für die Kammermusik höherer Gattung, welche seit Schobert, Haydn, Mozart und Boccherini sich entwickelte, und speziell in Berlin lebte kein namhafter Vertreter des Faches. Nun hatte der junge Beethoven durch seine beiden Sonaten sein Talent gezeigt, und der König erkannte gerade in ihm den rechten Mann, die Lücke auszufüllen — kein geringer Beweis eines überlegenen Geschmacks und Urteils. Wie der deutsche Ausdruck gelautet hat, den der Übersetzer von Czernys Brief durch die Worte ‚accept an invitation which the king gave him‘ wiedergab, kann unmöglich ermittelt werden; wie die Worte jetzt lauten, können sie nur von einer Einladung, dauernd in seinem Dienste zu bleiben, verstanden werden. Der bereits im Jahre 1797 erfolgte Tod des Königs verhinderte natürlich, daß der Antrag wiederholt wurde.

Friedrich Heinrich Himmel, fünf Jahre älter als Beethoven, den der König seinem theologischen Studium entzogen und vollständig als Musiker hatte ausbilden lassen, zuerst unter Naumann in Dresden, später in Italien, war ein Jahr vorher zurückgekehrt und hatte die Stellung eines Königlichen Hofpianisten und Komponisten übernommen. Als Virtuose auf seinem Instrumente war sein einziger Nebenbuhler in Berlin jener Prinz, welcher damals Griechisch lernte — Louis Ferdinand, Sohn des Prinzen August und Neffe Friedrichs II. Derselbe war etwa zwei Jahre jünger als Beethoven und mit Talenten und Gaben von der Natur ausgestattet, welche ihm eine ausgezeichnete Stellung gegeben hätten,

auch wenn ihm sein Glück nicht eine königliche Abstammung hätte zuteil werden lassen. Seine Vorzüge und seine Fehler, seine rastlose Jugend und sein unruhiges, früheres Mannesalter, seine kurze aber glänzende Laufbahn und sein trauriges Ende auf dem Schlachtfelde von Saalfeld, sind ausführlich von anderen dargestellt und brauchen hier nicht beschrieben zu werden. Wir mußten ihn nennen, weil er und Beethoven näher miteinander bekannt geworden sind, und weil jeder von ihnen des andern musikalische Begabung und Fertigkeit würdigte und ihm volle Gerechtigkeit widerfahren ließ [1]).

Da unsere Kenntnis von den Beziehungen Beethovens zu den genannten Männern wesentlich auf der Erzählung von Ries beruht, so mögen die Worte dieses unübertrefflichen Berichterstatters hier an die Stelle der unsrigen treten. „Er ging", heißt es S. 110 der Notizen, „in Berlin viel mit Himmel um, von dem er sagte, er besitze ein ganz artiges Talent, weiter aber nichts; sein Clavierspielen sei elegant und angenehm, allein mit dem Prinzen Louis Ferdinand sei er gar nicht zu vergleichen. Letzterem machte er in seiner Meinung ein großes Compliment, als er ihm einst sagte: er spiele gar nicht königlich oder prinzlich, sondern wie ein tüchtiger Clavierspieler. Mit Himmel hatte er sich folgender Ursache wegen überworfen. Als sie eines Tages zusammen waren, begehrte Himmel, Beethoven möge etwas phantasiren, welches Beethoven auch that. Nachher bestand Beethoven darauf, auch Himmel solle ein Gleiches thun. Dieser war schwach genug, sich hierauf einzulassen. Aber nachdem er schon eine ziemliche Zeit gespielt hatte, sagte Beethoven: ‚Nun, wann fangen Sie denn einmal ordentlich an?' Himmel hatte Wunders geglaubt, wie viel er schon geleistet, er sprang also auf und beide wurden gegenseitig unartig. Beethoven sagte mir: ‚Ich glaubte, Himmel habe nur so ein bischen präludirt'."

Beethoven erzählte diese Geschichte auch der Frau von Arnim mit den weiteren Einzelheiten, daß sie gerade unter den Linden spazieren gingen und sich von da in ein Privatzimmer des ersten Kaffeehauses begaben; in diesem habe ein Klavier gestanden, auf welchem sie ihre Fertigkeit zeigen konnten.

„Sie haben sich zwar nachher ausgesöhnt" (fährt Ries fort), „allein Himmel konnte verzeihen, doch nie vergessen. Sie waren auch noch einige

---

1) Über den Eindruck, welchen Louis Ferdinand auf Varnhagen von Ense machte, vgl. dessen Denkwürdigkeiten I, S. 241. Varnhagen war damals ein Knabe von 15 Jahren. A. d. Verf.

Zeit in Briefwechsel, bis Himmel gegen Beethoven einen bösen Streich spielte. Letzterer wollte immer Neues von Berlin wissen; dieses langweilte Himmel, der ihm endlich einmal schrieb: Die größte Neuigkeit sei die Erfindung einer Laterne für Blinde. Beethoven lief mit dieser Neuigkeit umher; alle Welt wollte wissen, wie dieß denn eigentlich nur sein könne. Er schrieb deshalb sogleich an Himmel, es sei ungeschickt von ihm, daß er hierüber keine weitere Erklärung geschrieben habe. Durch die erhaltene, aber nicht mittheilbare Antwort wurde nicht nur alle Korrespondenz für immer beendigt, sondern alles Lächerliche, das darin lag, fiel auf Beethoven zurück, da dieser unbesonnen genug war, sie hier und da sehen zu lassen."

Auch mit Karl Fr. Chr. Fasch und K. Fr. Zelter trat er in Beziehungen; und zweimal wenigstens hat er Zusammenkünften der Singakademie beigewohnt, welche damals etwa 90 Stimmen zählte. Zum ersten Male geschah dies am 21. Juni. „Es wurden ihm," wie es in der Geschichte der Singakademie S. 11 heißt[1]), „ein Choral, die ersten 3 Nummern aus der 16stimmigen Messe von Fasch und die 6 ersten aus dem 119. Psalm vorgesungen. Hierauf setzte er sich an den Flügel und spielte eine Phantasie über das letzte Fugenthema: ‚Meine Zunge rühmt im Wettgesang dein Lob.' Die letzten Nummern der Davidiana (einer Sammlung von Faschschen Versetten) machten den Beschluß. Keiner von Beethovens Biographen hat dieses Besuches, oder auch nur seines Aufenthaltes in Berlin erwähnt. Auch spricht Fasch davon in seinen Tagebüchern ohne weitere Bezeichnung. Das Spiel muß aber gefallen haben, denn Beethoven wiederholt es in der nächsten Versammlung am 28. Juni." Die Aufführung der Akademie muß Beethoven auch gefallen haben, und mit gutem Grunde; denn Faschs Messe war 16stimmig und der Psalm und die Davidiana zum Teil 8stimmig; und eine solche Musik konnte man damals nirgendwo anders nördlich von den Alpen hören. Im Jahre 1810 erzählte Beethoven der Frau Bettina von Arnim (damals Elisabeth Brentano), als er von seinem Spiele bei jener Gelegenheit sprach, daß beim Schlusse die Zuhörer nicht applaudierten, sondern mit Tränen in den Augen kamen und sich um ihn drängten; und er fügte (ironisch?) hinzu: „Das ist es nicht, was wir Künstler wünschen, wir verlangen Applaus!"

---

[1]) „Zur Geschichte der Singakademie in Berlin. Berlin 1843" (Denkschrift, aus den von Fasch geführten Tagebüchern angefertigt): „Anno 1796, 21. Juni. Besuch in der Fasch-Zelterschen Akademie von Beethoven."

Faschs schlichte Erwähnung von Beethovens Besuch lautet so: „21. Juni 1796. H. van Beethoven fantasirte von der Davidiana und nahm dazu das Fugenthema aus Ps. 119. Nr. 16. — Hr. v. Beethoven, Klavierspieler aus Wien, war so gefällig uns eine Phantasie hören zu lassen. — 28. Juni. H. v. Beethoven war auch diesmal so gefällig, uns eine Phantasie hören zu lassen."

Früh im Juli verließ der König Berlin, um sich ins Bad nach Pyrmont zu begeben; der Adel zerstreute sich auf seine Besitzungen oder in Bäder, und die Hauptstadt war „leer und still". Beethoven konnte sich demnach nicht versucht fühlen, seinen Aufenthalt zu verlängern; doch ist das Datum seiner Abreise nicht genau bekannt [1]).

Schindler nennt Leipzig als eine der Städte, in welchen Beethoven während dieser Reise „durch sein Klavierspiel, ganz besonders durch seine geistvolle Improvisation, Theilnahme und Aufsehen erregte"; doch hat sich in keinem öffentlichen Blatte dieser oder einer späteren Periode irgendwelche Anspielung, und überhaupt nicht die leiseste Andeutung gefunden, um diese offenbar irrige Behauptung zu bestätigen. Überdies bemerkt Rochlitz in der Erzählung von seinem Besuche beim Komponisten im Jahre 1822: „Ich hatte Beethoven noch nicht gesehen" [2]). Demnach wird diese Angabe, wenn nicht neue Entdeckungen gemacht werden, ebenfalls in die lange Reihe von Schindlers Irrtümern gehören. Daß Beethoven beabsichtigt hatte, Leipzig zu besuchen, wissen wir ja freilich (S. 9).

Obgleich Wegeler (Not. S. 28) erzählt, daß er Beethoven als Gast der fürstlich Lichnowskyschen Familie „in der Mitte 1796" verließ, so ist es doch so gewiß, als zufällige Beweise es nur immer machen können, daß Wegeler und Christoph von Breuning bereits nach Bonn abgereist waren, ehe Beethoven wieder nach Wien zurückgekehrt war. Doch waren Stephan und Lenz noch daselbst. Ersterer bekleidete damals eine Stelle im deutschen Orden, in dessen Dienst so manche seiner Vorfahren gestanden hatten, und er erscheint in den publizierten Ordenskalendern von

---

[1]) Vgl. Kalischer, „Beethoven in Berlin" (Nord und Süd, Nov. 1886). Über Zelters spätere Beurteilung Beethovens s. desselben „Beethoven und Zelter" (Ztg. „Der Bär" 2. Okt. 1886). In der Sammelausgabe der Aufsätze Kalischers „Beethoven und seine Zeitgenossen" (1909) stellt der erste Band (Beethoven in Berlin) diese und noch zwölf andere zusammen.

[2]) Rochlitz sagt (F. Fr. d. T. IV. S. 354), Beethoven habe Leipzig nicht gekannt und sei nur als Jüngling, „als er nach Wien ging", durchgereist. Er war also nicht näher unterrichtet und kann hier nicht wohl als Quelle gelten. Zu beachten ist aber, daß ihm Beethoven von einem Aufenthalte in Leipzig nichts erzählte.

1797 bis 1803 (beide einschließlich) als Hofratsassessor. Er reiste bald nachher von Wien nach Mergentheim, von wo er am 23. November neben anderen Mitteilungen folgendes über Beethoven an Christoph und Wegeler schrieb:

„Ich weiß nicht, ob Lenz Euch etwas von Beethoven geschrieben hat; sonst diene Euch zur Nachricht, daß ich ihn noch in Wien gesehen habe, und daß er, meinem Urtheile nach, welches auch Lenz bestätigte, durch seine Reisen (oder thaten es die neuen Aufwallungen seiner Freundschaft bei seiner Ankunft!) etwas solider, oder eigentlich mehr Kenner der Menschen, und überzeugt von der Seltenheit und dem Werthe guter Freunde geworden ist. Er wünscht Sie, lieber Wegeler, wohl hundertmal zurück, und bedauert nichts so sehr, als so vielen Ihrer Rathschläge nicht gefolgt zu haben." (Nachtr. S. 19.)

Außer dieser Bemerkung über sein Betragen und Verhalten findet sich eine vollständige Lücke in der Geschichte Beethovens von seinem Auftreten in der Berliner Singakademie bis zum folgenden Oktober (S. 23). Das sogenannte Fischhoffsche Manuskript enthält zwar eine Notiz über eine gefährliche Krankheit, welche sich Beethoven durch seine eigene Unvorsichtigkeit in diesem Sommer zugezogen hätte; da diese jedoch in ihrem Datum völlig unvereinbar ist mit anderen bekannten Tatsachen, so wird sie die ihr gebührende Betrachtung weiter unten finden. Die Möglichkeit ist ja nicht ausgeschlossen, daß er nach seiner Rückkehr, angeregt durch den Erfolg seiner Reise und ergötzt durch die Neuheit eines solchen Reisens nach seiner Bequemlichkeit, jenen Ausflug nach Preßburg und Pest machte, über welchen Ries später von ihm unterrichtet wurde und Mitteilung machte (Notizen S. 109), von dem aber keine weiteren Nachrichten bekannt geworden sind.

So gelangen wir also zum Herbst dieses Jahres. Es war das Jahr jener erstaunlichen Reihe von Siegen des jungen französischen Generals Napoleon Bonaparte, die mit Arcole ihr Ende erreichten. In Österreich waren Regierung und Volk gleicherweise von der Erwartung und Furcht vor der Gefahr eines Einfalles erfüllt; es fand eine allgemeine Erhebung statt, und Freiwilligenkorps bildeten sich in allen Teilen des Reiches. Für das Wiener Korps schrieb Friedelberg[1]) seinen „Ab-

[1]) In Wielands Neuem deutschen Merkur, November 1800, wird ein eben damals veröffentlichtes episches Gedicht mit diesen Worten angezeigt: „Kallidion, ein episches Gedicht in sieben Gesängen. Wien, bei Wappler 1800 Zeigt auch in dem unvollkommenen Zustande, in welchem es hier erscheint, von einem wahren Dichterberuf des Verfassers, eines Lieutenants Fridelberg, der als Jüngling an einer ehrenvollen fürs Vaterland erhaltenen Wunde starb. Hätten die Parzen ihm Zeit

schiedsgesang an Wiens Bürger beim Auszug der Fahnendivision der Wiener Freiwilligen" und **Beethoven** setzte denselben in Musik; die gedruckte Originalausgabe trägt das Datum vom 15. November 1796. Derselbe scheint keineswegs eine große Popularität erlangt zu haben, und später wurde der Melodie ein Trinklied an Stelle von Friedelbergs Text untergelegt.

Der reißende Fortschritt der französischen Waffen bewirkte, daß die Deutschen in Italien, von Besorgnis für die Zukunft erfüllt, in die Heimat eilten. Unter ihnen befanden sich Beethovens alte Genossen aus dem Bonner Orchester, die Vettern **Andreas** und **Bernhard Romberg**, welche noch im Frühling dieses Jahres (26. Mai) der Königin von Neapel, der Tochter Maria Theresias, die Hand geküßt hatten und dann nach Rom gereist waren, um dort einen andern Freund der Bonner Periode zu treffen, nämlich **Karl Kügelgen** (I² 66ff.). Diese drei gelangten auf ihrer Reise nach dem Norden im Herbste nach Wien; die beiden Romberg blieben dort auf kurze Zeit bei Beethoven, während Kügelgen nach Berlin weiterreiste. Baron von **Braun** — nicht zu verwechseln mit Beethovens „erstem Mäcen", dem russischen Grafen **Browne** — hatte die beiden Künstler das Jahr vorher in München gehört und eingeladen, sich auch in Wien hören zu lassen. Die Wiener Zeitungen jener Periode enthalten keine Notiz über ihr Konzert, und das Datum desselben ist unbekannt; aber der Korrespondent der Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung brachte ein paar Jahre später (Bd. III S. 626) eine Mitteilung über dasselbe. „Die Gebrüder [Vettern] Romberg, welche aus Italien nach Wien kamen, auch nicht ein einziges Empfehlungsschreiben hatten, ihr Konzert gerade an einem Tage gaben, welcher, mancher zusammengetroffenen Umstände wegen, der ungünstigste dafür war, gewannen, nach Abzug aller Unkosten, gegen 600 Gulden (sie bekamen für ein Billet 50 Gulden). Es war freilich ein schlechtes Konzert für Wien." Durch Lenz von Breuning erfahren wir noch eine weitere Tatsache, welche dem Konzert allein Interesse für uns gibt. Er schreibt im Jahre 1797[1]):

> „Beethoven ist wieder hier[2]); er hat in der Rombergischen Akademie gespielt. Er ist noch immer der Alte, und ich bin froh, daß er und die

---

gelassen, sein Gedicht einer wiederholten Prüfung zu unterwerfen: so würde er den abenteuerlichen Stoff, den jetzt seine Muse noch nicht zu beherrschen versteht, gewiß überwältigt haben."

[1]) Nicht 1796, wie irrtümlich im Nachtrag zu den Notizen gedruckt steht (p. 20).

[2]) Nach der Pester Reise?

Rombergs noch so miteinander auskommen. Einmal zwar war er beinahe entzweit mit ihnen; ich war aber damals der Vermittler und erreichte meinen Zweck so ziemlich. Überhaupt hält er jetzt äußerst viel auf mich."

Es ist klar, daß die Rombergs unter diesen Umständen ihren beschränkten Erfolg hauptsächlich Beethovens Namen und Einflusse verdankten. Im Februar 1797 hatten sie ihren früheren Platz in Schröders Orchester zu Hamburg wieder eingenommen.

Wir haben uns Beethoven während des Winters von 1796 auf 1797 eifrig mit Schülern und Privatkonzerten beschäftigt zu denken, vielleicht auch mit seinen dramatischen Studien unter Salieri; jedenfalls aber mit Kompositionen und mit der Vorbereitung und Durchsicht verschiedener Werke, welche damals zum Drucke gelangten[1]. Im Februar und April 1797 zeigte Artaria folgende Werke Beethovens an: die beiden Violoncellsonaten Op. 5, die vierhändige Sonate Op. 6, das Trio Op. 3, das Quintett Op. 4 und die zwölf Variationen über den „russischen Tanz". Die letzteren sind der Gräfin Browne gewidmet: sie gaben Gelegenheit zu jener von Ries erzählten Anekdote, in welcher Beethovens Vergeßlichkeit hervortritt. Er hatte nämlich für diese Dedikation „vom Grafen Browne ein schönes Reitpferd zum Geschenke erhalten; er ritt es einigemal, vergaß es aber bald darauf und, was schlimmer war, auch dessen Futter. Sein Bedienter, der dieses gar bald merkte, fing an, das Pferd für Geld, zu seinem eigenen Vorteile, auszuleihen, und übergab, um Beethoven nicht aufmerksam zu machen, lange keine Futterrechnung. Endlich aber ward, zu Beethovens größtem Erstaunen, eine gar große eingereicht, welche ihm plötzlich sein Pferd und zugleich seine Nachlässigkeit ins Gedächtniß rief" (Notizen S. 120).

Am 6. April des Jahres 1797 (Donnerstag) gab J. Schuppanzigh ein Konzert, auf dessen Programm[2] Beethovens Name zweimal erscheint. Nr. 2 desselben war eine „Arie von Hrn. v. Beethoven, gesungen von Madame [Tribolet-] Willmann"; Nr. 3 „ein Quintett auf dem Pianoforte mit vier blasenden Instrumenten akkompagnirt, gespielt und komponirt von Hrn. L. v. Beethoven." Dies war das schöne Quintett Op. 16, dessen Entstehungszeit sich hieraus etwas bestimmter ergibt als

[1] Wir besprechen die Kompositionen dieser Jahre zu Ende des Kapitels im Zusammenhange.

[2] Das Programm dieses Konzerts befindet sich im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien.

in Thayers Chronol. Verzeichnis unter Nr. 54 angegeben werden konnte. Obige Mitteilung verdanken wir G. Nottebohm.

Um diese Zeit begann jedoch der Krieg von neuem, und die Gedanken der Wiener waren mit ernsteren Gegenständen beschäftigt, als mit der Befriedigung ihrer musikalischen Gelüste. Am 16. März erzwang Bonaparte den Übergang über den Tagliamento und den Isonzo; im Laufe der beiden folgenden Wochen hatte er den größten Teil von Krain, Kärnten und Tirol erobert und näherte sich jetzt Wien mit reißenden Schritten. Am 12. Februar war Lorenz Leopold Haschkas „Gott erhalte Franz den Kaiser“ mit Haydns Musik zum ersten Male im Theater aufgeführt worden, und jetzt, als der Landsturm aufgeboten wurde (7. April), dichtete Friedelberg sein Kriegslied „Ein großes deutsches Volk sind wir“, welches Beethoven ebenfalls in Musik setzte. Die gedruckte Ausgabe trägt das Datum vom 14. April, wodurch es wahrscheinlich wird, daß dasselbe bei Gelegenheit der großen Fahnenweihe gesungen wurde, welche am 17. auf dem Glacis stattfand. Beethovens Musik hatte jedoch bei weitem nicht das Glück der Haydnschen und scheint ebensowenig Popularität erlangt zu haben wie sein früherer Versuch. Als aber am 18. die Präliminarien zu einem Friedensvertrage zu Leoben unterzeichnet worden waren und die mit solcher Eile zusammengebrachten Armeen drei Wochen später wieder entlassen wurden, erlosch der Geschmack an Kriegsliedern.

Über Beethovens Tätigkeit als Lehrer in dieser Periode wissen wir nur wenig, und dies wenige ist sehr unbestimmt und ungenügend; doch geht daraus mit hinlänglicher Sicherheit hervor, daß er Überfluß an Schülern hatte, unter ihnen viele junge Damen von hohem Range, die ihn reichlich honorierten. Infolge seiner dreifachen Tätigkeit als Lehrer, Komponist und Klavierspieler hatte er ein reichliches Einkommen; im Mai dieses Jahres konnte er an Wegeler schreiben (Nachtr. S. 11):

> „Grüß Dich Gott, Lieber! Ich bin Dir einen Brief schuldig, den sollst Du nächstens haben, wie auch meine neuesten Musikalien. Mir geht's gut, und ich kann sagen: immer besser. Glaubst Du, daß es Jemanden freuen wird, so grüße von meiner Seite. Lebe wohl und vergiß nicht Deinen Ludwig van Beethoven.“

Es ist sehr möglich, daß er die Krankheit, welche das Fischhoffsche Manuskript erwähnt, im Laufe des Sommers 1797 überstanden hat. Ohne Zweifel ist Zmeskall die ursprüngliche Quelle für diese Angabe,

und die Tatsache eines derartigen Krankheitsanfalles wird demnach als sicher anzunehmen sein; da jedoch das dort gegebene Datum 1796 offenbar unrichtig ist, so muß sowohl dieses als die Folgerung, daß in ihr der erste Grund zu dem darauf folgenden Verluste des Gehörs lag, in das Bereich der Vermutung verwiesen werden. Vom Mai bis zum Oktober 1797 ist aber die Geschichte Beethovens noch gänzlich unbekannt; und wäre nicht das völlige Stillschweigen von Lenz von Breuning in seiner Korrespondenz mit seiner Familie in Bonn über einen Gegenstand, der sein Mitgefühl so heftig erregen mußte, wie eine gefährliche Krankheit seines Freundes, so würden wir durch nichts gehindert sein, anzunehmen, daß Beethoven in dieser Zeit ans Krankenbett gefesselt gewesen sei. Vielleicht hat aber Lenz geschrieben, und sein Brief ist verloren gegangen oder vernichtet worden; vielleicht hat er es auch versäumt zu schreiben wegen seiner herannahenden Abreise von Wien, welche im Herbst stattfand. Sein noch vorhandenes Album zeigt unter den Einzeichnungen die Namen Ludwig und Johann van Beethoven und Zmeskall. Ludwig schrieb folgendes (Nachtr. S. 26):

„Die Wahrheit ist vorhanden für den Weisen,
Die Schönheit für ein fühlend Herz:
Sie beide gehören für einander.

Lieber, guter Breuning!

Nie werde ich die Zeit, die ich sowohl schon in Bonn, als wie auch hier, mit Dir zubrachte, vergessen. Erhalte mir Deine Freundschaft, so wie Du mich immer gleich finden wirst.

Wien 1797 Dein wahrer Freund
am 1ten October. L. v. Beethoven."

Sie sahen einander nicht wieder; am 10. April des folgenden Jahres starb Lenz.

Im November erfuhr Beethoven eine besondere Huldigung von der früher (Bd. I² S. 384ff.) erwähnten Gesellschaft der bildenden Künstler: die Wiederholung seiner Menuetts und Trios, die er zwei Jahre früher für den Künstlerball komponiert hatte. Am 23. Dezember trug er wieder zu dem Reize des Witwen- und Waisenkonzerts bei, indem er in demselben die Variationen über La ci darem la mano für zwei Oboen und Englisch Horn aufführen ließ; die Ausführenden waren Czerwenka, Reuter und Teimer (die Angabe der 1. Auflage, daß das Bläser-Trio Op. 87 gespielt worden sei, berichtigte Nottebohm).

Die im Jahre 1797 veröffentlichten Werke Beethovens, außer den bereits im Beginne des Jahres erwähnten, waren die zwölf Varia-

tionen für Klavier und Violoncell über ein Thema aus Händels Judas Makkabäus, deren genaues Datum unbekannt ist; ferner die Klaviersonate Op. 7 und die Serenade Op. 8, beide von Artaria u. Ko. am 7. Okt. angezeigt und endlich das Rondo in C (Op. 51 Nr. 1), bei Artaria mit der Verlagsnummer 711 erschienen.

Kompositionen dieser Jahre.

Zu den bekanntesten Kompositionen dieser Jahre gehört die Adelaide. Beethoven, der sich immer fleißig in der Literatur umsah, war von den in jener Zeit erschienenen Gedichten Fr. von Matthissons (1761—1831) besonders angetan; die sanfte Schwärmerei verbunden mit schwermütigen Anklängen, das lebendige Naturgefühl und das für Freundschaft, Heimat und Liebe, die wohllautende bilderreiche Sprache mit ihren klassischen Anspielungen, alles das mochte verwandte Gefühle in ihm wecken. Aus den Gedichten (wahrscheinlich einer der Züricher Sammlungen) wählte er vier zur Komposition: Adelaide, Opferlied, Heimweh („Noch einmal möchte ich") und Andenken („Ich denke dein").

Die Arbeit an der Adelaide muß er schon in der ersten Hälfte 1795, wenn nicht gar noch früher, begonnen haben; denn es finden sich Skizzen zu derselben unter den Übungen für Albrechtsberger im doppelten Kontrapunkt der Dezime (Nottebohm Beeth.-St. S. 202, II. Beeth. S. 229). Diese zeigen das Vorspiel schon in ziemlich bleibender Fassung, sonst aber (falls alle Skizzen, auch die im 3/4-Takt, dazu gehören) noch starke Abweichungen und lassen noch keinen Schluß auf die endgültige Fertigstellung zu. Andere Blätter mit Skizzen zur Adelaide sind zusammen mit dem Bürgerschen Liede „Seufzer eines Ungeliebten" in Wien (Gesellschaft der Musikfreunde) und London (Brit. Museum); besonders enthalten letztere den Schlußsatz schon der schließlichen Fassung ganz nahe kommend. Über ihn verbreitet sich Nottebohm (II. Beeth. S. 536 ff.) in anziehender Weise und weist daran nach, wie streng Beethoven, nachdem die ersten Gedanken einmal gefunden waren, bei der Arbeit war, und wie er sich dabei weniger von der frei schöpferischen Phantasie, als von dem ästhetischen Geschmacke leiten ließ. Das Lied erschien 1797 bei Artaria unter dem Titel: „Adelaide von Matthisson. Eine Kantate für eine Singstimme mit Begleitung des Klaviers. In Musik gesetzt und dem Verfasser gewidmet von Ludwig van Beethoven." Die Opuszahl 46 erhielt es erst später. In der Ges.-Ausgabe Br. u. H. steht es Serie XXIII Nr. 2. In die Zeit zwischen

Anfang 1795 und dem 8. Februar 1797, an welchem es als „ganz neu“ von Artaria angezeigt wurde, fällt also die Beendigung der Komposition, und der Verfasser wird sich wohl nicht vom Richtigen entfernen, wenn er 1796 als das Entstehungsjahr annimmt.

Beethoven nennt das Werk eine „Kantate“ und will es also von den gewöhnlichen Liedern unterschieden wissen; in der Tat gibt er ihm die der Arie eigentümliche zweiteilige Form, einen langsamen und einen schnellen Satz. Dazu hat ihn wohl der gewählte (nach unserer heutigen Auffassung wohl etwas gekünstelte) Ausdruck der Liebesempfindung und der feierliche Schritt der sapphischen Verse Veranlassung gegeben. Im übrigen sucht er eine Grundstimmung festzustellen, ohne sich in Detailmalerei zu verlieren. Er faßt das Gedicht als einen Ausdruck schwermütiger Liebe zu dem idealen Gegenstande; da beengen ihn die Worte nicht mehr. Das ist ihm in dem ersten Teile trefflich gelungen; die edle, von aller Sentimentalität freie und doch tief eindringende, herzerquickende Melodie mit der feinsinnigen Begleitung und den schönen Ausweichungen hat bis auf den heutigen Tag noch jeden entzückt. Gegen die Angemessenheit der Deklamation und die Sangbarkeit der Melodie wird wohl niemand etwas einwenden, wenn auch einzelne Verse sich der Musik gegenüber etwas spröde erweisen. Das zweite in sehr lebhaftem Zeitmaß gedachte Stück ist, wie sich erwarten läßt, nach Erfindung und Gestaltung auf gleicher Höhe und in dem empordringenden, hoch schwellenden Ausdrucke von großer Schönheit; es ist aber wohl nicht das, was der Dichter erwartete, bei dem die letzte Strophe eher die am meisten ernste ist. Aber wie hoch hebt sich dieses Stück des 25jährigen über alles, was er in den Bonner Jahren für Gesang geschrieben hatte! Der bewußt gestaltende Künstler, welcher alles bloße Spiel der Phantasie abweist, entwickelt sich immer kräftiger und voller.

Einige Jahre später sandte Beethoven ein Exemplar des Werks an den Dichter und begleitete die Sendung mit folgendem Briefe[1]):

„Verehrungswürdigster!

Sie erhalten hier eine Composition von mir, welche bereits schon einige Jahre im Stich heraus ist, und von welcher Sie vielleicht zu meiner Scham, noch gar nichts wissen. Mich entschuldigen und sagen, warum ich Ihnen etwas widmete, was so warm von meinem Herzen kam, und Ihnen gar nichts davon bekannt machte, das kann ich mich vielleicht dadurch, daß ich anfänglich

---

[1]) Der Brief ist zuerst gedruckt (vollständig) in der Neuen Ztschr. für Musik, 1837, 26. Dezember.

Ihren Aufenthalt nicht wußte, einen Theil auch wieder meine Schüchternheit, daß ich glaubte, mich übereilt zu haben, Ihnen etwas gewidmet zu haben, wovon ich nicht wußte, ob es Ihren Beifall hatte.

Zwar auch jetzt schicke ich Ihnen die Adelaide mit Aengstlichkeit, Sie wissen selbst, was einige Jahre bei einem Künstler, der immer weiter geht, für eine Veränderung hervorbringen, je größere Fortschritte in der Kunst man macht, desto weniger befriedigen einen seine älteren Werke. — Mein größester Wunsch ist befriedigt, wenn Ihnen die musikalische Composition Ihrer himmlischen Adelaide nicht ganz mißfällt, und wenn Sie dadurch bewogen werden, bald wieder ein ähnliches Gedicht zu schaffen, und fänden Sie meine Bitte nicht unbescheiden, es mir sogleich zu schicken, und ich will dann alle meine Kräfte aufbieten, Ihrer schönen Poesie nahe zu kommen. — Die Dedication betrachten Sie theils als ein Zeichen des Vergnügens, welches mir die Composition ihrer A. gewährte, theils als ein Zeichen meiner Dankbarkeit und Hochachtung für das selige Vergnügen, was mir Ihre Poesie überhaupt immer machte und noch machen wird.

Wien 1800 am 4. August.
Erinnern Sie sich bei
Durchspielung der A. zuweilen
Ihres Sie
wahrhaft verehrenden Beethoven."

Was Matthisson auf diesen Brief antwortete, und ob er überhaupt antwortete, ist nicht bekannt; aber in der 1815 erschienenen Ausgabe des ersten Bandes seiner Gedichte fügt er der Adelaide folgende Bemerkung hinzu: „Mehrere Tonkünstler beseelten diese kleine lyrische Phantasie durch Musik; keiner aber stellte, nach meiner innigsten Ueberzeugung, gegen die Melodie den Text in tiefere Schatten, als der geniale Ludwig van Beethoven in Wien."

Der Adelaide sei gleich das Opferlied (ebenfalls von Matthisson) angeschlossen. Es ist eins von den Gedichten, auf welche Beethoven wiederholt zurückgekommen ist; „es scheint für ihn ein Gebet zu allen Zeiten gewesen zu sein" (Nottebohm I. B. S. 51). Die letzten Worte: „Das Schöne zu dem Guten" pflegte er noch später auf Gedenkblättern anzubringen. Überhaupt entsprach der würdige, ernste Ton des Gedichts und der Ausdruck der hingebenden Bitte an ein höheres Wesen ganz seiner Empfindungsweise. Der erste Entwurf der älteren Bearbeitung findet sich neben Skizzen zu dem G-Dur-Trio Op. 1 II; die Melodie fast fertig, doch von dem Drucke noch etwas verschieden; das führt auf Ende 1794 oder Anfang 1795. Letzteres Jahr darf also (mit Nottebohm im Verzeichnis) als Jahr der Entstehung angenommen werden. So konnte es Wegeler bekannt werden, der ihm 1797 einen anderen (maurerischen) Text unterlegte. Gedruckt wurde es aber damals noch nicht, und so erklärt es sich,

daß noch in dem Skizzenbuche von 1798/99 (Nottebohm II. B. S. 478) und in dem von Nottebohm in „Ein Skizzenbuch von Beethoven" (1865) analysierten Keßlerschen Skizzenbuche (Herbst 1801 bis Frühjahr 1802) weitere Entwürfe zu dem Liede vorkommen. Es erschien erst viel später (vielleicht 1808) bei Simrock mit zwei anderen Liedern[1]). Auch hat es Beethoven, unter Zugrundelegung der anfänglichen Melodie, für Solo, Chor und Orchester noch einmal komponiert (Op. 121b), worauf wir an seiner Stelle zurückkommen[2]).

Beethoven hat zu dem Gedichte eine einfache, aber feierliche Weise gesetzt, die in ihrer schlichten Schönheit und Würde ihm ganz das ausdrückte, was das Lied in ihm weckte. Es hält sich in bequemer Tonlage, ist gut deklamiert (in der späteren Bearbeitung strebt es etwas mehr nach detailliertem Ausdruck) und auch gesanglich wirkungsvoll. Es spiegelt in seinen einfachen, alles äußeren Schmuckes sich enthaltenden Gängen ganz den hohen Sinn, der Beethoven in geweihten Stunden eigen war.

Noch ein weiteres Lied muß in diesem Zusammenhange erwähnt werden, weil es sich sowohl der Zeit wie der Behandlung nach den Kompositionen dieser Jahre anschließt: das Doppellied „Seufzer eines Ungeliebten" und „Gegenliebe" nach Gedichten von G. A. Bürger[3]). Beethoven verknüpfte die beiden an sich selbständigen, doch auf einander Bezug habenden Gedichte — im ersten kommt nur der Schmerz darüber, daß alles in der Natur geliebt werde, nur er nicht, zum Ausdruck, in dem zweiten wird ohne Vermittlung ein bestimmtes weibliches Wesen, dem man ge-

---

[1]) Drei deutsche Lieder mit Begleitung des Pianoforte, komponiert von L. van Beethoven. Bei N. Simrock in Bonn. Gesamtausgabe Br. u. H. S. XXIII Nr. 233.

[2]) Skizzen zu einem dritten Liede aus demselben (4.) Bande der Gedichte Matthissons befanden sich im Besitze des Herrn Joseph Dessauer in Wien; Beethoven ließ dasselbe aber unbeendet. Ohne Zweifel hatte ihn der starke Anklang an seine persönlichen Sympathien und Gefühle zu dem Versuche veranlaßt, dasselbe zu komponieren; als er seinen nicht-lyrischen Charakter entdeckt hatte, ließ er es fallen. Es ist der „Wunsch" (in späteren Ausgaben „Das Heimweh"), so beginnend:

„Noch einmal möcht' ich, eh' in die Schattenwelt
Elysiums mein seliger Geist sich senkt,
Die Flur begrüßen, wo der Kindheit
Himmlische Träume mein Haupt umschwebten."

Im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde zu Wien befindet sich ein Skizzenblatt, auf welchem sich unter Skizzen zu Fidelio und zur Orchesterbearbeitung des Trauermarsches der Klaviersonate Op. 26 solche zu diesem Liede finden. Sind dies dieselben Skizzen, so dürften sie allerdings einige Jahre später entstanden sein.

[3]) Gesamtausgabe Br. u. H., S. XXIII Nr. 253. Vergl. Bd. IV u. V (Register).

fallen möchte, angeredet: („Wüßt ich, wüßt ich, daß du mich lieb und wert ein bischen hieltest") — er hat das Lied nach der Form der Opernarie zu einer Szene erweitert, ganz in der Weise, wie die Arie Ah perfido gesetzt ist. Es beginnt ein kurzes Rezitativ, langsam in C-Moll („Hast du nicht Liebe zugemessen dem Leben jeder Kreatur"), fest im Takt, mit ernstem Ausdruck; ihm folgt der erste Teil der Arie in Es-Dur 3/4 Andantino „Wo lebte wohl in Forst und Hürde" — in schönem, echt Beethovenschen Wohllaut und warmem Gefühl, ganz der edle, melodische Zug jener Jahre; aber es ist bei aller Wärme des Tones und Schönheit der Melodie doch nicht der adäquate Ausdruck der Worte, welche etwas mehr Leidenschaft verlangt hätten; es scheint nicht, daß Beethoven so recht von diesem Gefühl des Verlassenseins ergriffen gewesen ist, sondern nur seine Musik bieten wollte. Dann folgt nach kurzem Übergang der schnellere zweite Teil (Gegenliebe C-Dur 2/4 Allegretto), und dieser erregt nun unser besonderes Interesse — es ist das Thema zu den Variationen nun der Chorphantasie Op. 80, welches also schon so früh bei dem Meister erscheint. Die Melodie ist ganz dieselbe, nur etwas durch Wiederholung erweitert und mit einem längeren Zwischenstücke (Übergang nach G) ausgestattet; das Ganze leichter behandelt, man ahnt hier nicht die Tiefe und den Glanz, mit welchem es in der Phantasie auftritt. Auch hier zeigt die überwiegende Heiterkeit des Ausdrucks, daß Beethoven objektiv über dem Texte stand, nicht im Innern von ähnlichen Empfindungen erregt war. Beethoven war wohl selbst mit dem Stücke nicht so ganz zufrieden und ließ es ungedruckt; nur die Perle desselben nahm er dann später in das andere größere Werk auf. In der Tat, bei aller Schönheit läßt es doch eine gewisse Gebundenheit erkennen; statt einfache Lieder zu geben, konnte er sich von der Form der alten Arie nicht freimachen.

Skizzen zu der „Gegenliebe" befinden sich auf einem Blatte im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde zu Wien zusammen mit solchen zur Adelaide; Skizzen zu dem ersten Rezitativ zusammen mit solchen zu dem Sextett Op. 81b auf einem Blatte in der Königlichen Bibliothek zu Berlin (Nottebohm, II Beeth. S. 535). Daraus ergibt sich die ungefähre Zeit der Entstehung um 1795. Das Lied war (nach Nottebohm) weiter gediehen als die Adelaide, dürfte ihr also in der Fertigstellung vorangegangen sein. Herausgegeben wurde es erst 1837 bei Diabelli, zusammen mit dem später komponierten Liede „Turteltaube, du klagest".

Über die Konzertarie Ah perfido, die schon 1796 von Frau Duschek in Prag und Leipzig gesungen wurde, vgl. das oben S. 11 Gesagte.

Über die beiden Kriegslieder nach den Texten von Friedelberg, den Abschiedsgesang vom 15. November 1796 und das Kriegslied der Österreicher vom 14. April 1797, ist wenig mehr zu sagen, als daß sie einfach und kräftig, ihrem Texte entsprechend, gefaßt sind, ohne weitere Ansprüche zu erheben.

Das erste führt den Titel: „Abschiedsgesang an Wiens Bürger, beim Auszug der Fahnendivision des Korps der Wiener Freiwilligen, von Friedelberg, in Musik gesetzt von Louis van Beethoven, dem Herrn Kommandanten des Korps Oberstwachtmeister v. Kowesdy gewidmet vom Verfasser. Wien, den 15. November 1796. In Wien bei Artaria & Comp.“ Dichtung und Komposition fallen vor den eigentlichen Auszug, wie aus folgender Mitteilung der Österreichischen National-Enzyklopädie, Art. „Wiener Freiwillige“, hervorgeht: „Bei den siegreichen Fortschritten der französischen Waffen in Italien 1796 wurde noch zu Ende dieses Jahres dem Kaiser Franz von mehreren patriotischen Bürgern Wiens — ein genialer Plan zur Volksbewaffnung usw. vorgelegt und genehmigt. Schnell waren ca. 11000 Angeworbene zusammen — das Unternehmen kam jedoch erst 1797 zu Stande, als sich der Feind dem Semmering nahte. Es wurde ein 1400 Mann starkes leichtes Füselierbataillon unter dem Namen: Corps der Wiener Freiwilligen gebildet. — In Stockerau war der Sammelplatz, Major Kowosdy Kommandant desselben.“ Schott in Mainz ließ das Lied später mit anderem Texte „Laßt das Herz uns froh erheben“ als Trinklied erscheinen. Das Gedicht hat sechs Strophen zu derselben Melodie. Beethoven gibt ihm ein kurzes, kräftiges Nachspiel auf dem Klavier, hat sich aber das Lied wohl ohne Begleitung gesungen gedacht.

Das zweite Lied, dessen Veranlassung oben erwähnt ist, führt den Titel „Kriegslied der Österreicher, von Friedelberg. In Musik gesetzt fürs Klavier von Ludwig van Beethoven. Wien, den 14. April 1797. In Wien bei Artaria & Comp.“ Die Österreichische National-Enzyklopädie sagt, Art. „Wiener Aufgebot“: „Den 17. April 1797 fand auf dem Glacis die feierliche Fahnenweihe (des Wiener Aufgebots) und dann der Ausmarsch zur Nußdorfer Linie Statt. — Am 4. April 1797 wurden Wien's Bürger — aufgefordert. Ein allgemeiner Landsturm in den Vierteln ober und unter dem Wiener Wald wurde beschlossen. — Schon am 11. April rückten über 1000 Studenten und bei 7300 Freiwillige auf das Glacis. — Den 14. April rückte die Mannschaft in die Verschanzungen am Wienerberge“ usw. Will man also zweifeln, ob der

14. April der Tag der Komposition sei, so sieht man doch, daß das Stück nicht vor dem 4. April komponiert sein kann. Es zeigt in gleicher Weise Einfachheit und Kraft; er läßt den letzten Vers vom Chor wiederholen und schließt wieder mit kurzem Nachspiel. — Er stellt sich also in beiden Fällen in den Dienst einer patriotischen Erhebung, aber sein ganzes Innere ist nicht dabei beteiligt, und er trifft den Ton, den die Wiener wünschen mochten, nicht völlig; wir verstehen ganz gut, daß ihnen Haydns „Gott erhalte Franz den Kaiser" mit seiner gemütvollen Weise mehr zusagte. — Beide Stücke sind in der Ges.-Ausg. S. XXIII, Nr. 230 und 231, gedruckt.

Von Liedern ist hier noch zu erwähnen das italienische Lied aus Metastasios Olimpiade »O care selve, o cara felice libertà«, welches Thayer bereits im letzten Teile des Verzeichnisses unter Nr. 264, 24 erwähnt hat (S. 164), und welches die Gesamt-Ausgabe nach einer Abschrift Nottebohms aus dem Skizzenbuche bei Artaria und einer anderen Abschrift bringt[1]). Dasselbe findet sich, als dreistimmiger Chor, am Schlusse der Übungen bei Albrechtsberger (im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien); dies ergibt die Entstehung Anfang 1795, in welches Jahr auch Nottebohm das Lied setzte; und zwar teilt er noch mit, daß es gleichzeitig mit „Wer ist ein freier Mann" entstand, natürlich der zweiten Bearbeitung dieses Liedes. Wie es vorliegt, ist es für Chor (einstimmig) und eine Solostimme geschrieben, die Melodie höchst einfach, fast nur in der Haupttonart sich bewegend, auch sangbar; die logische Behandlung der Worte dürfte anfechtbar sein. Nach dem Revisionsbericht hat Beethoven den italienischen Text mit roter Tinte geschrieben und sorgfältig den Noten untergelegt, vielleicht unter Salieris Leitung. Dann hätte er am Ende die Melodie nur nach dem Rhythmus erfunden; und wirklich, durch Charakteristik ragt sie nicht hervor. Die Komposition trägt durchaus den Stempel früher Zeit.

Hierhin gehören denn auch die beiden Arien, welche Beethoven als Einlage zu J. Umlaufs „Schöner Schusterin" komponierte, und welche der Verfasser (Bd. I, S. 232 der 1. Aufl.) der Bonner Zeit hatte zuschreiben wollen, aus dem an sich sehr einleuchtenden Grunde, weil die genannte Oper in den Jahren 1789 und 1790 in Bonn aufgeführt worden war. Die seither aufgefundenen Skizzen[2]) haben aber dargetan, daß diese Einlagestücke erst in Wien komponiert waren.

---

[1]) Ges.-Ausg. Br. u. H., S. XXV Nr. 279.

[2]) Nottebohm, II Beeth. S. 29.

Am 22. Juni 1779 wurde (nach A. Schmids Verzeichnis) im k. k. Hoftheater zu Wien zum ersten Male gegeben: „Die pucefarbenen Schuhe oder Die schöne Schusterin, Singspiel in zwei Aufzügen nach dem Französischen des Baron de Serrières, Musik von Umlauf“ [1]). Dann scheint die Oper bis 1795 liegen geblieben zu sein. Am 30. Mai 1795 wurde nach dem Wiener Theater-Almanach für 1796 im Kärntnertor-Theater gegeben das deutsche Singspiel: Die pucefarbenen Schuhe oder Die schöne Schusterin, ein komisches Singspiel in zwei Aufzügen aus dem Französischen übersetzt von Stephanie dem Jüngern, die Musik von Ignaz Umlauf, Kapellmeister in wirklichen Diensten Sr. Majestät des Kaisers. — Mademoiselle Willmann trat zum erstenmal als Frau Sock auf, die Oper wurde nach Sonnleithner in diesem Jahre sechsmal, 1796 dreimal aufgeführt, außerdem viermal einzelne Akte; dann kommt sie bis 1800 weiter nicht vor. Nach Wallishausers Verzeichnis (s. Anhang) war sie aber am 27. April 1795 schon auf dem Theater auf der Wieden zur Darstellung gekommen. Die beiden Stücke, welche Beethoven für die Oper komponierte, waren: eine Ariette (eigentlich ein dreistrophiges Lied), „O welch' ein Leben, ein ganzes Meer von Lust und Wonne fließt um mich her“ für Tenor („Baron“), und eine Arie „Soll ein Schuh nicht drücken“ für Sopran („Lene“).

Der Text zu der letzteren kommt in der Oper vor, es ist also nur eine neue Komposition zu demselben geliefert. Das Stück macht nicht hohe Ansprüche, wie ja auch der Text — die Schwierigkeit, einen Schuh richtig anzupassen — kaum eine Gelegenheit zu poetischer Auffassung bieten kann; doch hat Beethovens humoristische Ader dies geschickt fertig gebracht und in einer ansprechenden, gesangvollen Melodie die Worte gehoben. Die Melodie macht an den Stimmumfang nur mäßige Ansprüche (geht nicht über g^2 hinaus), und die kleinen Ansätze zur Koloratur dienen nur dazu, die humoristische Situation zu heben. Das Stück ist nicht arienmäßig im Opernstil, sondern durchaus liedmäßig behandelt; nach Satz und Seitensatz geht es wieder zum Anfang zurück, heiter und anmutig sind die Schlußwendungen des Orchesters. Letzteres ist einfach begleitend, ohne, von dem Vorspiel abgesehen, durch besondere Züge hervorzutreten. Klarinetten sind nicht verwendet.

Das Tenorlied, drei Strophen mit ausgeführtem Schluß, ist etwas edler, erhebt sich aber dem Grundcharakter gemäß nicht zu leidenschaft-

[1]) Außer der genannten Stelle benutzen wir im folgenden handschriftliche Notizen Nottebohms zu Thayers Verz. Nr. 14.

lichem Gefühl, sondern spricht die frohe Hoffnung, Liebe zu finden (ohne bestimmteres Ziel), in schön geformter, innerlich befriedigter Weise aus; auch dies ist gut sangbar und der Stimme angepaßt. Die Begleitung wird dem Ausdruck der einzelnen Strophen in feinsinniger Weise gerecht. Der Text dieses Stückes kommt in der Umlaufschen Oper nicht vor, doch ist dasselbe, wie aus den Stichworten hervorgeht, für die Oper bestimmt; der Text mag nachträglich hinzugedichtet sein.

Eine Skizze zu der ersten Arie findet sich zusammen mit Skizzen zur C-Moll-Sonate Op. 10 I, zu den Variationen über Une fièvre brulante und zu den Trio-Variationen über La ci darem aus Don Giovanni; letztere wurden am 23. Dezember 1797 aufgeführt. Für diese Skizzen nimmt Nottebohm im weitesten Umfange die Zeit von Mitte 1796 bis Ende 1797 an (II. Beeth. S. 31). Zusammengehalten mit den Aufführungszeiten der Oper wird man also 1796 als das Entstehungsjahr der beiden Gesänge anzusehen haben.

Ob Beethoven bei der Komposition der Sopranarie einer Aufforderung folgte, ob dieselbe gesungen worden ist (von Magdalene Willmann), darüber fehlen uns alle Nachrichten. Beethoven hat sie nicht herausgegeben. Dagegen war die Melodie des Tenorliedes längst bekannt; es ist das vierte der 1805 als Op. 52 erschienenen acht Lieder (zu denen auch die „Feuerfarbe“ gehört), auf den Text des Goetheschen Mailiedes. Die weit größere Einfachheit der Begleitung gegenüber der feinen, geschmackvollen Ausführung in dem Opernstücke dürfte beweisen, daß die Fassung in Op. 52 die ältere ist; um nur eins hervorzuheben, so würde Beethoven, wenn er das ausgeführtere Stück auf einfachere Weise hätte gestalten wollen, doch nicht gerade alle Züge der Begleitung auf eine so fast knabenhafte Form zurückgeführt haben; insbesondere würde er die Sechzehntelbegleitung der zweiten Violine, die schon an sich ganz klaviermäßig ist, sicher auf das Klavier übertragen haben statt der steifen Achtel. Und noch eins: das Lied, so wohlklingend und wohlgeformt die Melodie ist, steht doch keineswegs auf der Höhe der Goetheschen Poesie — die nun freilich von der Musik schwer zu erreichen ist. Jedenfalls war sie Beethoven noch nicht aufgegangen, als er das Lied schrieb; in dem Alter, in welchem er jetzt stand, würde er andere Töne dafür gefunden haben. Das Lied deutet auf frühe Jugendzeit und ist zweifellos den Bonner Kompositionen einzureihen.

Die beiden eingelegten Gesänge sind in S. XXV Nr. 270 der Gesamtausgabe zum ersten Male nach Mandyczewskis Revision herausgegeben;

als Unterlage dienten die in der Berliner Bibliothek befindlichen Abschriften.

Unter den Instrumentalkompositionen, welche diese Zeit hervorbrachte, ist vor allem das Streichquintett Op. 4 zu nennen, welches häufig (z. B. noch von Wasielewski, I S. 100) nur als Arrangement, bestenfalls als Umarbeitung des Oktetts Op. 103 betrachtet wird. Bei Besprechung des letzteren Werkes (Bd. I² 287) haben wir auf das Irrige dieser Ansicht hingewiesen, und neuerdings hat W. Altmann („Musik" I, 12 [1902]) dem lebhaft beigepflichtet und zugleich darauf aufmerksam gemacht, daß das Streichquintett Op. 104 wirklich nur eine Übertragung (nicht Bearbeitung) des C-Moll-Trios Op. 1 III ist. Daß Beethoven auch hier einem Beispiele Mozarts folgte (Köchel 388 [Oktett] und 406 [Streichquintett]), hebt Altmann hervor. Oberflächliche Einsicht zeigt ja allerdings, daß die Motive in Op. 4 dieselben sind wie die in Op. 103; aufmerksame Vergleichung erweist aber, daß das Quintett, unter Benutzung jener Motive, ein ganz neues Werk ist. Nicht nur sind die Streichinstrumente ihrer Klangnatur und Leistungsfähigkeit nach in ihr Recht getreten, was Veränderungen der Tonlage, Umgestaltungen der Motive u. a. zur Folge hat; die Struktur hat eingreifende Abänderungen erfahren. Man sehe gleich im ersten Satze, wie das erste Gegenthema in anderer Tonart auftritt, der Schluß des ersten Teils, der Durchführungssatz, die Rückführung zum Thema, der Schluß ganz neu gestaltet sind. So ist auch das reizende Andante durch Hinzufügung neuer Motive und reichere Verwendung der vorhandenen ein ganz neuer Satz geworden, das Scherzo unter Beibehaltung seines Charakters vielfach geändert, in dem ersten Trio der Violine Gelegenheit zu weiten Gängen gegeben und ein zweites Trio von reizender Mehrstimmigkeit und interessanten Modulationen beigefügt. Im letzten Satze ist die Taktteilung geändert ($^2/_4$ statt $^4/_4$), der bequemeren Darstellung für die Instrumente entsprechend; es ist (unter Beseitigung eines Abschnitts im Original) ein neues, zweites Thema gefunden und das Figurenwerk, dem Charakter der Streichinstrumente angepaßt, viel reicher gestaltet, besonders der Schluß überaus reich, wovon im Oktett sich nichts findet. Nur das wundervolle, hochschwellende und hoffnungsreiche Zwischenthema in As (auch von Wasielewski hervorgehoben) ist beibehalten, aber dann selbständig weitergeführt. Die schönen Klänge des Horns konnten freilich nicht beibehalten werden, sind daher durch entsprechende Gänge der Geigen ersetzt. Es ist alles größer, auch kunstreicher; so steht an Ausdehnung und Gehalt das Werk über dem Charakter leichter Unterhaltungsmusik zur Tafel.

Für die Zeit der Entstehung dieses Werkes haben wir zunächst den Spielraum zwischen dem Jahre 1792, in welchem das Oktett entstand, und dem Anfang von 1797, wo das Quintett als „ganz neu" angezeigt wurde. Einen näheren Anhalt gibt die schon einmal angeführte Erzählung Wegelers (Not. S. 29): Graf Apponyi trug 1795 Beethoven auf, gegen bestimmtes Honorar ein Quartett zu komponieren. Auf Wegelers oft wiederholte Erinnerung „machte Beethoven sich zweimal ans Werk, allein beim ersten Versuch entstand ein großes Violintrio (Op. 3), bei dem zweiten ein Violinquintett (Op. 4)". Das erstere unterliegt besonderer Beurteilung (s. I² 289), und es kann hier ein Mißverständnis obwalten; dem zweiten den Glauben zu versagen, liegt nicht genügender Grund vor, auch innere Gründe sprechen nicht dagegen. Wer das Quintett aufmerksam durchgeht, wird viele Stellen finden, in welchen der Gedanke von vier Instrumenten bequem ausgedrückt werden konnte und die fünfte Stimme (z. B. die zweite Bratsche) nur zur Füllung beigefügt ist und ganz wohl fehlen könnte; andere, wo das Violoncello durch die Bratsche lediglich verstärkt ist oder der melodische Gedanke zwei höheren Instrumenten, welche in Oktaven gehen, zugeteilt ist; aber auch andere, in welchen die vollere Klangwirkung, die deutlichere Verteilung und wechselnde Folge der Motive fünf Instrumente fordert. Ein eigentliches gruppenweises Gegenüberstellen der Instrumente, obligate Behandlung der einen Bratsche, wie es Mozart so wirkungsvoll anwendet[1]) und auch Beethoven in dem C-Dur-Quintett Op. 29, ist jedoch selten oder kaum versucht. Die Beschaffenheit des Quintetts schließt nicht aus, führt sogar darauf hin, daß es anfangs als Quartett in Angriff genommen war und dann unter den Händen des Künstlers sich zu vollerer und reicherer Gestaltung erweiterte. Dies im einzelnen darzutun, müßte eine eingehende Analyse des Werkes unternommen werden, wozu hier natürlich der Raum fehlt.

Erfolgte der Auftrag Apponyis 1795, dann ist die Fertigstellung des Werkes wohl 1796 anzusetzen, was der Termin der Herausgabe nahelegt. Die Anzeige von Artaria, bei denen es erschien, erfolgte in der Wiener Zeitung vom 8. Februar 1797. In die Ges.-Ausg. Br. u. H. ist es in Serie V als Nr. 36 aufgenommen.

Die beiden Sonaten für Klavier und Violoncello Op. 5 gehören dem Jahre 1796 an und sind eine Frucht der Berliner Reise; wir haben durchaus keinen Grund, an der Erzählung von Ries (Not. 109) zu

[1]) Wir weisen auf O. Jahns treffende Darlegung hin, Mozart II, S. 217 fg.

zweifeln, daß er sie für den Violoncellisten Duport[1]) komponierte und mit ihm spielte. Die Widmung an König Friedrich Wilhelm II. und der ganze Charakter der Sonaten paßt zu dieser Entstehung. In Wien spielte er sie, wie wir wohl vermuten dürfen, Ende 1796 oder Anfang 1797 in einer Akademie Bernh. Rombergs und ließ sie bald nachher erscheinen.

Die beiden Sonaten sind nicht nur überhaupt die ersten Cellosonaten mit ausgearbeitetem Klavierpart (Wasielewski I, 9), sondern unterscheiden sich auch gleichmäßig von den bisherigen in Sonatenform herausgegebenen Werken Beethovens dadurch, daß ihnen der langsame Mittelsatz fehlt. Statt dessen wird in beiden dem ersten Satze eine längere Einleitung im langsamen Tempo vorausgeschickt. Auch haben sie kein Scherzo. Dadurch ist den beiden Werken ein mehr konzertartiger Charakter aufgeprägt: das Moment ernster Sammlung, wohl gar wehmütiger Trauer, scheidet aus; das am Anfang stehende Adagio will ja nur vorbereiten und nicht selbständig gelten. Daher ist es auch nicht an feste Form und Entwicklung gebunden und kann sich mehr nach Art der Phantasie frei ergehen, und auch trübe Stimmungen, welche es anschlägt, lösen sich zu größerer Lebhaftigkeit, zu der alles hinstrebt. Beethoven weiß schon in diesen Einleitungssätzen die Schönheit des Klanges und die Festigkeit der Form zu wahren, aber neben den bestimmt geformten melodischen Sätzen, die für sich wirken, begegnet doch keine eigentliche Durchführung, welche ihnen eine selbständige Bedeutung gegeben hätte; sie wollen nur vorbereiten. So ist das Adagio sostenuto der ersten Sonate schon in den ersten Takten ein rechtes Eröffnungsstück, die Erwartung erregend, die bald in schönen Gesängen, dann in gebrochenen, nach und nach unruhiger werdenden Figuren sich ergeht; dabei ist der charakteristische Zusammenklang der beiden Instrumente sehr ausgeprägt. Das erste Allegro trägt ganz den Charakter festlicher Heiterkeit und will auch nicht mehr vorstellen. Die Fortsetzungen des Themas, organisch verbunden, sind doch alle selbständige neue Gedanken, und er ergeht sich förmlich in Behagen und Leben; hier ist nicht bloß erstes, zweites, drittes Thema, alles ist selbständig melodisch, und es tut sich sein Reichtum der Erfindung kaum genug. In der Durchführungspartie schlägt er einmal einen ernsteren Ton an, aus dem er sich aber in raschem Aufschwung dem Anfangsthema wieder nähert. Hier und weiterhin begegnet

---

[1]) Pierre Duport war der Bruder des berühmten Reformators der Cello-Applikatur Jean Louis Duport, der die moderne Cello-Virtuosität erst schuf. Beide Duports haben noch keine Sonaten mit obligatem Klavier sondern nur solche mit Basso continuo geschrieben.

uns schon eine bemerkenswerte Probe der von Beethoven fortan mit besonderer Liebe und Geschicklichkeit geübten Gewohnheit, durch Verwendung von Elementen des Hauptthemas neue Wirkungen zu erzielen; man beachte, wie (S. 13 der Ges.-Ausg.) zu der Sechzehntelbewegung der rechten Hand und einem unter Nachdruck wiederholten Motiv des Hauptthemas das Cello in der Höhe eine ausdrucksvolle Kantilene durchführt. Sehr sinnvoll und hübsch ist der Schluß, wo sich die Bewegung einmal nachdenklich verlangsamt — wie eine Art Bedenken über zu große Munterkeit —, um sich dann zu um so größerer Lust aufzuraffen. In heiterer Lustigkeit läuft der letzte Satz, mit dem imitatorisch gebauten Hauptmotiv, hin; er hat die in Beethovens früherer Zeit so beliebte Rondoform. Hier ist besonders das Thema des Zwischensatzes nach der ersten Wiederholung des Hauptthemas in seiner originellen Keckheit und charakteristischen Laune, trotz der Molltonart, zu bemerken, und weiterhin die harmonischen Klänge des Klaviers auf den liegenden Quinten des Basses. Auch hier geht dem munteren Schlusse ein sinnender Rückblick im langsameren Tempo voraus.

Erfreut uns diese Sonate durch ihre ungetrübte, sonnige Heiterkeit und Daseinsfreude, so tritt sie doch an innerer Bedeutung vor der zweiten in G-Moll entschieden zurück, die uns weit mehr mit dem Herzblute getränkt scheint. Es ist schon der gewichtige Einleitungssatz weit ausdrucksvoller, sprechender und in der Wiederholung der Motive einheitlicher gestaltet. Hier treten sprechende Klagen, unruhige Wünsche vor unser Gemüt, festes Wollen und unsicheres Ablassen, nach heftigem Ansturm ein ratloses Zurücksinken; bis dann das Allegro nach unruhigen Ansätzen in eiligem, hastendem Streben bestimmter vorgeht. Schön ist der Wechsel der Motive in den beiden Instrumenten, wie wenn es ein gemeinsam zu erreichendes Ziel gelte; schön die allmähliche frohe Erhebung; alles sprechend und mit unnachahmlicher Kunst, mit dem gleichen Ideenreichtum (auch hier nicht auf zwei Themen beschränkt); in der Durchführung tritt ein ganz neues Motiv auf; der Rückgang ins Thema ist neu und bemerkenswert; der ganze Verlauf atmendes Leben, Wollen, Kraft. Eine herrliche Coda, welche nochmals die Hauptstimmung zusammenfaßt und in bange Erwartung, fast Mutlosigkeit, zu versinken scheint — die Harmonien sind hier von ergreifender Schönheit —, verkündet den Sieg. Und daß er sich durchgerungen, davon gibt der letzte Satz Kunde, der an Frische und Heiterkeit man möchte sagen alles überragt, was Beethoven in dieser Hinsicht bis dahin von sich gegeben; überhaupt hat er schwerlich auch später etwas Humoristischeres geschrieben.

Hier atmet alles Selbstbefriedigung und Lust; in dem wunderbaren zweiten Thema mildert sich dieselbe zu einer Wärme und überwältigend schönen Zartheit, wie sie bei Beethoven kaum je wieder hervorgetreten ist. Diesem folgt, statt des Abschlusses, wieder ein humoristisches Thema in Moll — der Reichtum ist ganz erstaunlich — und dann nach dem wiedergekehrten Thema ein Zwischensatz in C-Dur, in welchem die Keckheit der Erfindung durch die virtuose Behandlung der Instrumente (besonders des Cellos) noch gehoben wird. Wie eigenartig genial der Rückgang ins Thema! und wie humoristisch die Fortsetzung, die letzte Andeutung des Themas und die lebhafte Klavierfigur! und immer Neues bringt er, ein wahrhaft sprühendes Leben. Besonders humoristisch die Oktaven des Cello am Schluß.

Die Instrumente sind trefflich behandelt, das Cello bald mächtig gebietend in der Tiefe, bald in sanfter Kantilene, bald virtuosenmäßig; die Klaviertechnik sauber ausgebildet, hoch entwickelt, glänzend, aber nicht mehr um ihrer selbst auftretend, sondern dem Gedanken dienstbar, daher um so mehr saubere Darstellung fordernd. Diese fein ausgearbeite Technik, verbunden mit der leicht gewobenen Form, mit dem überquellenden melodischen Reichtum, der viel mehr in die Augen fällt als die Arbeit — das Gefällige, sinnlich Bestrickende in diesen Sonaten läßt den Ursprung erkennen. Wie Mozart für spätere Quartette, so bequemte Beethoven diese Sonaten mit Absicht dem leichteren, französisch beeinflußten Berliner Geschmacke an, speziell dem des Königs. Um so interessanter für uns, was er auch in dieser selbstgewählten Beschränkung Herrliches geboten hat.

Da der Aufenthalt Beethovens in Berlin zum mindesten mehrere Wochen dauerte, so ist wahrscheinlich, daß er die Sonaten ganz in Berlin geschrieben hat; ob er freilich nicht ältere Ideen benutzt hat, ist eine andere Frage. Ein paar kleine Skizzen enthält der Kafkasche Skizzenband (s. Musical Times 1892, S. 649f.), doch sind dieselben nicht fortgeführt.

Noch einmal in diesem Jahre (später noch mehrfach) bedient sich Beethoven des Violoncells in Verbindung mit dem Klavier, nämlich in den **zwölf Variationen** über ein Thema aus Händels Judas Makkabäus, welche 1797 bei Artaria erschienen und der Fürstin Lichnowsky, geborenen Gräfin Thun gewidmet sind[1]. Aufführungen Händelscher Oratorien gab es damals in Wien noch nicht; wir brauchen aber auch

[1] Daß sie schon in jener Zeit erschienen sind, schloß Nottebohm aus der Verlagsnummer 730 (die Sonate Op. 7 hat 713, die Serenade Op. 8 715). Thayer, der sie (Verz. 118) anfangs später angesetzt hatte, ist nachmals Nottebohm beigetreten.

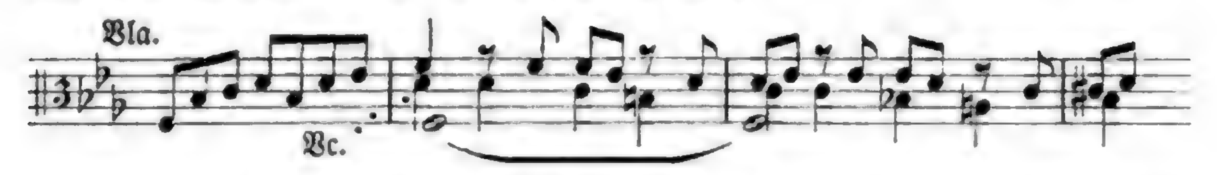
nach einer solchen Anregung nicht zu suchen, da Beethoven durch den Verkehr mit van Swieten reichlich auf Händel hingewiesen war. Die Variationen sind mit den gleichzeitigen Klaviervariationen zu vergleichen; im ganzen halten sie sich trotz hübscher Figuration doch enger ans Thema als manche der späteren. Wohl durch den Gedanken an Händel angeregt, greift er mehrfach zu kontrapunktischen Mitteln und macht namentlich von der Imitation ausgiebigen Gebrauch; auch kanonische Ansätze finden sich, werden aber nicht durchgeführt. Das Violoncell ist sowohl in schönem Gesange in hoher Lage wie in lebhaften Figuren und Gängen seiner Natur nach reich bedacht. Daß er die Variationen in lebhaftem dreiteiligen Takt schließt, ist auch unter den übrigen Werken nicht ohne Beispiel. Das Ganze ist nach der Liebe, welche an die Ausführung gewendet ist, eine hübsche Huldigung an Händel, den er besonders in seinen späteren Jahren so hoch verehrte.

In diese Zeit, wenn nicht in noch frühere, gehört wohl auch der bis jetzt noch nicht in Druck erschienene Allegro-Satz in Sonatenform für Bratsche und Violoncello, der sich mit der Überschrift „Duett mit zwei obligaten Augengläsern von L. v. Beethoven“ in dem aus dem Besitz von J. N. Kafka durch Kauf 1875 an das British Museum übergegangene Sammelband Beethovenscher Skizzen aus der Zeit etwa 1784—1800 befindet (add. MSS. 29 801 f., vgl. J. S. Shedlocks Notizen i. d. Musical Times 1892 Juni—Dezember). Vielleicht geben die beiden „obligaten Augengläser“ einen Anhaltspunkt für die Eruierung der beiden Spieler, für welche das Stück berechnet war. Der Satz ist vollständig ausgeführt und überaus fließend geschrieben mit strenger Gleichbehandlung beider Instrumente. Die melodische Konzeption steht ganz offenbar noch unter dem Einflusse der Mannheimer, wie gleich der Anfang beweist:

(folgt Weiterführung mit vertauschten Rollen). Echter Beethoven spricht aus den Motiven:

und

auch dem weichen Kerne des zweiten Themas:



überhaupt ist der ganze Satz so geartet, daß die bevorstehende Drucklegung desselben mit Freude begrüßt werden muß. Bratschisten und Cellisten werden ihn nicht übersehen. Die schlichte Faktur des Satzes macht eine genauere Bestimmung der Entstehungszeit schwer; einen Grund, denselben etwa in die Bonner Zeit zurückzuverweisen, sehe ich aber nicht, da die Gestaltung bereits eine sehr gewandte Hand aufweist.

Die in Thayers Materialien befindliche Kopie ist von Shedlock für Deiters angefertigt. Auf Anfrage des Herausgebers teilte derselbe freundlichst weiter mit, daß das Stück auf einem besonderen Bogen mit 16 Systemen auf der Seite steht, der in dem Band eingekleistert ist und mit den vorausgehenden und nachfolgenden Teilen nicht zusammengehört. Der Satz steht auf Fol. 136a bis 137a des Bandes vollständig mit Tinte ausgeschrieben. Auf S. 137b folgen 20 Takte eines Satzes in C-Dur 2/4 mit Alt-Schlüssel skizziert beginnend:

der möglicherweise für dasselbe Werk gedacht war.

Auch die erstmalig bei André in Offenbach und dann in der Breitkopf u. Härtelschen Gesamtausgabe (S. VIII Nr. 64) gedruckten **drei Duos für Klarinette und Fagott** gehören hierher. Thayer (Chron. Verz. Nr. 70) setzt dieselben ohne bestimmte Begründung um 1800 an und denkt an den Klarinettisten Beer und den Fagottisten Mattauschek als diejenigen, für welche sie der Komponist bestimmte. Innere Kriterien zwingen dazu, die Komposition dieser Trios erheblich vor 1800, vielleicht sogar in die Bonner

Zeit zu verlegen. Die Melodik ist noch ganz und gar mannheimisch und die Führung des begleitenden Parts (wechselnd, doch meistens Fagott) bei weitem nicht so gewandt, wie in dem Duo für Bratsche und Violoncello. Auch ist wohl zu beachten, daß die Klarinette in der Tiefe nicht über die Flöten- und Oboengrenze hinausgeht, so daß auch eins dieser Instrumente den Part übernehmen kann. Da Bonn sogar zwei Klarinetten für die Tafelmusik hatte, liegt gar kein Grund vor, an bekannte Wiener Bläser zu denken.

Zu den Werken aus dieser Zeit gehört auch das Sextett für Blasinstrumente (zwei Klarinetten, zwei Fagotte, zwei Hörner), 1810 von Breitkopf und Härtel herausgegeben (die Opuszahl 71 erhielt es erst später). Skizzen zum letzten Satze, von der gedruckten Form noch abweichend, finden sich zwischen Entwürfen zu der Klaviersonate Op. 10 III[1]); für diese Sonate ist Mitte 1796 bis gegen Mitte 1798 als Entstehungszeit anzunehmen, da Anfang Juli 1798 die Subskription auf dieselbe eröffnet wurde, andere gleichzeitige Arbeiten aber schon 1797 fertig waren. Die früheren Sätze des Sextetts dürfen daher schon hiernach etwas früherer Zeit (1796/97) zugeschrieben werden. Das wird nun dadurch bestätigt, daß eben dieser Anfang vor Skizzen zu Ah perfido, welches spätestens 1796 geschrieben ist, auf einem Skizzenblatt aus der Artariaschen Sammlung steht[2]); dieses Jahr ist demnach auch als das Entstehungsjahr des Sextetts anzunehmen, wenn es nicht schon noch früher wenigstens begonnen war. Eine zusammengehörige Lage des Kafkaschen Skizzenbandes im British Museum (s. Musical Times 1892, S. 462) enthält Skizzen zum Menuett und Trio des Sextetts neben solchen von Ah perfido und der Klaviersonate Op. 49 II (beide Sätze). Auch das bestätigt 1796.

Beethoven ließ das Werk lange liegen; erst im April 1805 wurde es „in einer Quartettsitzung zum Benefice Schuppanzighs zu Gehör gebracht“[3]). Es gefiel sehr; der Rezensent der Allg. Mus. Ztg. (VII 535, vom 15. Mai 1805) nennt es „eine Komposition, die durch schöne Melodien, einen ungezwungenen Harmoniefluß und einen Reichtum neuer und überraschender Ideen glänzt. Die Klarinette (soll wohl heißen: die erste Klarinette) wurde dabey von Herrn Pär (Beer), in Diensten des Fürstlich Liechtensteinschen Hauses, äußerst vollkommen vorgetragen“.

---

[1]) Nottebohm II. Beeth. S. 40.

[2]) Nottebohm I. Beeth. S. 1.

[3]) Schindler I S. 173. Vgl. Thayers chron. Verz. Nr. 120.

Noch später erst entschloß sich Beethoven zur Herausgabe. Am 3. August 1809 schrieb er an Breitkopf und Härtel: „Mit dem nächsten Postwagen erhalten sie ein oder noch ein anderes Lied oder ein Sextett für blasende Instrumente" — und ließ am 8. August folgende Worte folgen: „Das Sextett ist von meinen frühern Sachen und noch dazu in einer Nacht geschrieben — man kann wirklich nichts anderes dazu sagen, daß es von einem Autor geschrieben ist, der wenigstens einige bessere Werke hervorgebracht — doch für manche Menschen sind diese Werke die besten[1]).

Daß Beethoven das Werk in einer Nacht geschrieben, darf wohl cum grano salis verstanden werden, da ja Skizzen zu demselben vorliegen; daß er es seinen späteren und gewichtigeren Sachen gegenüber nicht sehr schätzte, können wir uns erklären, so sehr uns auch die reizenden Motive, die klare Gestaltung, die sonnenhelle Stimmung noch heute erfreut. Sicher standen ihm auch Mozartsche Vorbilder vor Augen, welcher eine ähnliche Zusammensetzung (nur statt der Klarinetten Oboen) angewandt hat (Jahn I, 347 fg.). Es stammte aus einer Zeit, wo in ihm die Erinnerung an die Bonner Musiker und Verhältnisse noch lebendig war, wo er seiner Schaffensfreudigkeit unbehindert folgte, und wo noch nicht ernste und trübe Erlebnisse ihn in sein Inneres zurückgeworfen und seine Individualität mächtig entwickelt hatten. Es ist alles auf leichtere Unterhaltungsmusik berechnet, auf welche auch so manches andere Stück jener Tage hinzielte; denken wir an die Violoncellsonaten, an die Serenade. Daher eine Fülle klarer, einnehmender Melodien — in der Durchführung bringt er wieder eine neue — und ein lebendiger Fluß, der unmittelbar fortreißt. Das Adagio mit seinen reizenden Motiven und den hübschen Klangwirkungen ist durchaus den gleichzeitigen Werken ebenbürtig. Aber die uns vertraute Beethovensche Tiefe der Empfindung wird man nicht suchen; nach dem ganzen Zuschnitt und auch der Art der Erfindung bewegen wir uns auf Mozartschem Boden; das Menuett klingt sogar bestimmt an Mozart an. Auch an seine eigenen Sachen aus jener Zeit wird man mehrfach erinnert, so an die Sonaten Op. 5 und ganz besonders auffallend im letzten Satz an das Septett; eine getragene, choralartige Melodie im letzten Satze des

[1]) Man beachte die öfter ähnlich vorkommenden halb spöttischen halb unmutigen Äußerungen Beethovens darüber, daß seine leicht hingeworfenen Frühwerke mehr Anklang finden als die an Kunstwert viel höher stehenden, reiferen späterer Jahre. Zurückschauend begreifen wir heute sehr wohl, daß das große Publikum seine Riesenschritte vorwärts nicht sogleich mitzumachen vermochte.

letzteren, die der Violinkadenz vorangeht und zum Thema zurückführt, findet sich ganz gleichartig, mit geringer Modifikation, an der entsprechenden Stelle, ehe das Thema wiedergebracht wird (aber im Septett würdiger, reifer), und ebenso erinnert die Fortsetzung des Themas des letzten Satzes im Sextett an die entsprechende Stelle im Septett. Daß letzteres, 1800 fertig, das ausgeführtere und spätere Werk ist, kann ohnehin keinem Zweifel unterliegen, und wir bedürfen dieses inneren Beweises kaum, daß das Sextett das frühere Werk ist. — Hervorgehoben sei noch, ähnlich wie beim Oktett, die wirksame, ganz ihrer Natur entsprechende Verwendung der Blasinstrumente; die Klarinette entfaltet ihren vollen Glanz, die Hörner greifen mit Motiven und gehaltenen Tönen sehr wirksam ein. Die Klangfarbe des Ganzen — wir haben es leider nicht in der Originalgestalt gehört — muß eine wahrhaft bestrickende sein.

Beethoven hat in jenen Zeiten offenbar eine besondere Vorliebe für Blasinstrumente gehabt. Es existiert ein Bruchstück eines Quintetts für Oboe, drei Hörner und Fagott, in Es-Dur, früher im Besitze von Artaria (s. dessen Verzeichnis Nr. 185), jetzt von Erich Prieger. Vom ersten Satze fehlt der Anfang, der sich aus der Wiederholung im zweiten Teil ergänzen läßt; das ganze Adagio ist vorhanden, vom Menuett (Allegretto) nur wenige Takte. Der ganze Charakter weist in diese erste Wiener Zeit, für welche auch die Wahl der Instrumente spricht. Der erste Satz ist sehr reizend, zeigt Anklänge an das Septett; das Adagio überaus zart. Das noch vorhandene Thema des dritten Satzes erinnert an den ersten Satz des Sextetts für Blasinstrumente. Die Melodik ist mehrfach ganz eigenartig; der Klang der Hörner ist mit großer Feinheit benutzt, er muß wundervoll wirken. Wir haben Hoffnung, daß dieses interessante Fragment demnächst bekannt gemacht wird. Es ist nach der Angabe im Verzeichnis 1862 mit Ergänzungen von Zellner aufgeführt worden.

Angeregt ohne Zweifel durch Aufführungen von Künstlern, schrieb Beethoven in jener Zeit zwei Werke für zwei Oboen und Englisch Horn[1]).

Von diesen ist das eine, das als Op. 87 herausgegebene Trio, ziemlich bekannt, da es durch verschiedene, zum Teil zu Beethovens Zeit und mit seiner Gutheißung herausgegebene Arrangements auch weiteren

[1]) Am 23. Dezember 1793 führte die Tonkünstler-Gesellschaft nach dem Konzertzettel auf: „Ein neues Terzett für 2 Oboen und 1 englisches Horn, von der Erfindung des Herrn Wendt, vorgetragen von den Herrn Brüdern Johann, Franz und Philipp Teimer.“ Nottebohm vermutet, daß diese Aufführung Beethoven zu seinen Arbeiten für dieselben Instrumente veranlaßt habe.

Kreisen zugänglich geworden ist. Die Originalhandschrift, früher im Besitze von Artaria, trug die Aufschrift: Terzetto da L. v. Beethoven. Im April 1806 gab es Artaria heraus unter dem Titel: Grand Trio pour deux Hautbois et un Cor anglais composé par Louis van Beethoven. Eine Opuszahl war noch nicht angegeben. Daneben gab er das Werk für zwei Violinen und Bratsche heraus mit der Opuszahl 29 und endlich als Sonate für Klavier und Violine; letztere ist (nach Thayer) zuerst erschienen. Nach einer Angabe von Aloys Fuchs soll es 1794 komponiert sein, was aber sonst nicht beglaubigt ist. Daß es aber in diese frühere Wiener Zeit gehört, macht sein ganzer Charakter, sowohl Erfindung wie Formgebung, zweifellos. Es ist ein erfreuliches, guter Stunde entsprossenes Werk; die freundlichen, klaren Motive, die schöne Bearbeitung derselben, die Klangwirkungen, alles ist reiner Schaffensfreude entsprungen; sonniger Glanz liegt über demselben. Besonders anziehend ist zu beobachten, wie er die beschränkten Mittel (nicht tiefer als c) verwendet und ihnen besondere Wirkungen entlockt (wobei die Tiefe, das Englische Horn, mehrfach interessant hervortritt). Der enge Tonumfang und die Beschränkung vollstimmiger Harmonie fordert ihn geradezu auf, durch die hier besonders reich angewandte Imitation, durch selbständige Führung der Stimmen, durch Maßhaltung in harmonischen Ausweichungen besondere Wirkungen zu erzielen; über die Entwicklung der Harmonie ist man nie im unklaren. Echt Beethovenisch ist das gesangvolle, zarte Adagio, voll munterer Wirkung auch das zierliche Rondo. Mehrfach glaubt man Anklänge an Werke jener Epoche zu hören, welche etwas später fallen, wie des Konzerts in C, des Septetts, der Sonate pathétique, selbst der ersten Symphonie; wie verborgene Keime stellen sie sich dar, welche später zu weiterer Entfaltung kommen sollten. Aber die Zeit, in der wir stehen, prägt sich auch darin aus, daß über den heiteren Glanz und die vollendete Kunst hinaus der tiefere Mensch Beethoven sich doch noch nicht ausspricht.

Von den Variationen über La ci darem für dieselben Instrumente ist historisch nichts weiter bekannt, als daß sie am 23. Dez. 1797 in dem Konzert für die Witwen und Waisen im Nationalhoftheater aufgeführt wurden[1]). Sie waren sicherlich erheblich früher vollendet. Das Autograph, früher in Artarias Besitz, jetzt bei E. Prieger in Bonn, zeigt noch erhebliche Korrekturen, ist nicht besonders deutlich, weist aber in die frühere Wiener Zeit, doch nicht in die allererste, dafür ist es schon etwas

[1]) Konzertzettel bei Nottebohm, handschriftl. Bem. zu Thayers Verz.

zu nachlässig. Auf einer freien Seite (nach der sechsten Variation) stehen allerlei Skizzen, darunter ein Motiv, wie für das Adagio von Op. 3 bestimmt, ein anderes, welches ähnlich in der Serenade Op. 25 verwendet wird, und, was besonders bemerkenswert, ein paar Takte der Adelaide, an welcher er schon 1795 gearbeitet hat und die 1797 erschien. Die Variationen waren also fertig; wir werden 1795 spätestens als ihr Entstehungsjahr anzusetzen haben. In diese Zeit weist auch der Charakter des kleinen Werkes. Es steht durchaus auf dem Boden der in jener Zeit entstandenen Klaviervariationen und zeigt über dieselben hinaus keine hervorstechenden Züge; das Interessante beruht namentlich auf der Zusammensetzung der drei Instrumente, welche allerdings wieder große Feinheit zeigt. Der Titel lautet: „Variationen für 2 Oboen und Englisches Horn über ein Thema aus Mozarts Don Juan". Das Thema war ihm offenbar sehr wert, er will nicht viel hinzutun. Dasselbe ist in großer Schlichtheit in C-Dur gesetzt; die Variationen verändern dasselbe, ohne wesentlich neue Gedanken zu bringen, in punktierter, figurierender Weise, mehrfach mit imitierenden, selbst kanonartig (Var. 4) polyphonen Ansätzen; hauptsächlich interessiert die individuelle Behandlung der einzelnen Instrumente, so gleich in der zweiten Variation das Englische Horn mit seinen Sechzehnteltriolen, in der fünften ähnlich in der ersten Oboe (ein Virtuosenstück), in der achten führt, zu imitierenden Figuren der beiden äußeren Stimmen, die zweite Oboe eine recht brillante Begleitung durch. Auch die Moll-Variation (6) fehlt nicht, sie trägt ganz den ernsten Beethovenschen Charakter. Nach Var. 8 heißt es, nach einer Fermate: attacca subito la Coda und hierauf folgt (wie wiederum in mehreren anderen Variationen) ein fröhlicher $^6/_8$ Takt; eine recht frische Coda, in welcher mit dem variierten Thema freier gespielt und dasselbe durch verschiedene Tonarten in den verschiedenen Instrumenten durchgeführt wird, bringt zuletzt das Thema in langsamem Tempo als Schluß. Das Werkchen ist sehr unterhaltend; den Hauptreiz bildet die Feinheit des Satzes für die verschiedenen Instrumente und die zweifellos hübsche Klangwirkung, wobei das altbekannte Thema in immer neue Beleuchtung gerückt wird. Darüber hinaus kann es eine höhere Bedeutung nicht beanspruchen. Beethoven hielt es aber wert und bot es noch 1822 Peters zum Verlage an. Daraus wurde jedoch nichts, und so ist es bis heute ungedruckt geblieben. Hoffentlich wird es bald allgemein bekannt.

Das Sextett für vier Streichinstrumente und zwei Hörner (Op. 81b) gehört auch dieser frühen Zeit an und ist jedenfalls noch früher

entstanden als das Sextett für Blasinstrumente, dem es auch an Gehalt weit nachsteht; es erhebt sich nirgends über Mozart, ja es kann demselben nicht gleichgestellt werden, da die Beethovensche Individualität noch keineswegs sich überragend geltend machte. Skizzen zu den beiden ersten Sätzen des Sextetts finden sich auf einem Skizzenblatte der Berliner Bibliothek neben Skizzen zu dem Bürgerschen Liede „Seufzer eines Ungeliebten"[1]) und Skizzen des letzteren wieder neben solchen der Adelaide (oben S. 24 ff.); daher ist für das Sextett die Zeit von 1795, vielleicht schon 1794 anzusetzen. Herausgegeben wurde es erst 1819 bei Simrock in Bonn; in einem Briefe, welchen Beethoven zugleich mit dem Manuskript an Simrock schrieb und der verloren gegangen ist, hatte er dem Verleger (der ja seinerzeit ein ausgezeichneter Hornist war) geschrieben, daß „der Schüler seinem Meister späterhin manche harte Nuß zu knacken gegeben"[2]). Ob und wann das Sextett vorher gespielt worden ist, darüber fehlt jede Nachricht. Eine Mitteilung Reichardts in seinen Vertrauten Briefen (Bd. I, S. 208, vom 10. Dez. 1808): „An jenem ersten Quartettmorgen ward — das schöne klare Sestet (sic) von Beethoven mit Blasinstrumenten gemacht, und that gar schöne, kräftige Wirkung. Ein Waldhornist vom Orchester des Theaters hat mir dabei ganz besonders Vergnügen gemacht" — bezog Thayer auf dieses Sextett, was jedoch bereits Nottebohm (handschr. Zus.) anfocht; in der Tat konnte gerade dieses Werk nicht wohl einfach ein Sextett „mit Blasinstrumenten" genannt werden, und die Erwähnung des einen Waldhornisten ist auch auffallend. Ohne Zweifel ist das Septett gemeint, was auch aus der wunderlichen, jedenfalls verdruckten Schreibung Sestet zu schließen sein dürfte. Dieses Sextett steht an Reichtum der Phantasie und Feinheit der Ausgestaltung dem für sechs Blasinstrumente entschieden nach und verrät deutlich seinen früheren Ursprung. Es unterscheidet sich von dem andern, auch von dem Oktett, dadurch, daß es nur drei Sätze hat, welche aber einfach und knapp gestaltet sind. Die beiden Hörner sind, wie zu erwarten, durchaus die führenden Stimmen; sie bringen in allen Sätzen die entscheidenden Motive und Einsätze, und auf ein Gegenspiel zweier Gruppen ist es nicht abgesehen. Das Streichquartett führt zwar mitunter die Melodie weiter, wiederholt sie, gibt die harmonische Färbung, auch in imitierende Figuren ergeht es sich mit dem Horn; aber eine quartettmäßige Behandlung ist

---

[1]) Nottebohm II Beeth. S. 535.
[2]) Thayer chronol. Verz. Nr. 152.

durchaus nicht erstrebt, die Streichinstrumente sind nicht individualisiert, es könnte ohne wesentliche Anwendung der Wirkung eine Klavierbegleitung an Stelle derselben stehen. Daß die Melodien schlicht gehalten, einfach sind, liegt daher in ihrer Bestimmung; daß sie wohlklingend und ausdrucksvoll sind, wird man bei Beethoven nicht anders erwarten; aber Offenbarungen einer tieferen Gemütsbewegung bieten sie nicht. Nur das neue ernste und gesangvolle Motiv, welches er zu Anfang des zweiten Teiles bringt, und welches uns an eine ähnliche ernste Stelle in der Violoncellsonate Op. 5. I erinnert, hebt uns etwas höher und kommt aus tieferem Herzen. Das Largo, welches die gehaltenen Töne des Horns besonders in Anspruch nimmt, ist jedenfalls der klanglichen Wirkung nach sehr anziehend, sagt uns aber gegenüber anderen Beethovenschen Sätzen nichts Neues; das Rondo, munter und frisch, ist namentlich in dem Mittelsatz nicht ohne Originalität. Das Ganze kann nur eine freundlich heitere Stimmung hinterlassen, ohne tiefer zu greifen; letzteres war bei einer Musik, welche der Unterhaltung und der Vorführung der Kunstfertigkeit auf den Instrumenten dienen sollte, auch gar nicht beabsichtigt. Die beiden Sextette dienen uns neben anderen Arbeiten zum Beweise, mit welcher Leichtigkeit und Freudigkeit Beethoven in jenen ersten Wiener Jahren arbeitete; erst das Erstarken der inneren Persönlichkeit führte ihn auch als Künstler weiter.

Das schöne Quintett für Klavier und Blasinstrumente in Es Op. 16 gehört auch in diese Jahre; es wurde am 6. April 1797 in einer Akademie von J. Schuppanzigh gespielt, auf deren Programm es unter Nr. 5 heißt: „Ein Quintett auf dem Fortepiano mit 4 blasenden Instrumenten akkompagnirt, gespielt und komponirt von Herrn Ludwig van Beethoven“. Es war wohl nicht lange vorher fertig geworden; Skizzen finden sich neben einer Bemerkung zur C-Moll-Sonate Op. 10 I[1]). Man wird also 1794 bis Anfang 1797 als die Zeit der Komposition anzusetzen haben. Dann spielte es Beethoven wieder am 2. April 1798 im zweiten Konzert der Tonkünstlergesellschaft zum Besten der Witwen und Waisen im National-Hoftheater. Auf dem Zettel heißt es: „Den zweiten Abend spielt Herr von Beethofen von seiner Erfindung ein Quintett auf dem Pianoforte, begleitet mit einer Hautbois von Herrn Triebensee, Kapellmeister, und einer Klarinette von Herrn Beer, beyde in oben benannten Diensten des Herrn Fürsten (von Liechtenstein), dann mit einem Fagott von Herrn

1) Skizzen zum Adagio und Rondo teilt Nottebohm II Beeth. S. 513 mit.

Matouschek und einem Waldhorn von Herrn Nickl." „Alle erhielten", wie die Wiener Zeitung in ihrem Bericht hinzufügt, „den ungetheiltesten und lebhaftesten Beyfall." Im Sitzungsprotokoll der Gesellschaft vom 10. Mai heißt es: „Den 2ten Tag hat H. van Bethoven ein Quintett produzirt, und sich dabey auf dem Pianoforte auch durchs fantasieren ausgezeichnet." Dabey, also doch wohl im Stück selbst, wie er es nach Ries' Erzählung (Notiz S. 79) auch später noch einmal zum Unbehagen der Mitspieler, aber zum Ergötzen der Zuhörer machte[1]). Das Quintett erschien 1801 bei Mollo in Wien und wurde dem Fürsten Schwarzenberg gewidmet.

In diesem Werke tritt Beethoven ersichtlich und unmittelbar mit Mozart in Wettstreit, der ein Quintett in ganz gleicher Zusammensetzung, in derselben Tonart und in genau derselben Form — längere Einleitung, erster Satz, langsamer Satz, Rondo — schrieb (Jahn II, S. 186).[2]) Mozart hielt dieses Werk für das beste, was er bis dahin geschrieben, und es war auch schwer, ihn hier zu übertreffen. Aber es ist wohl müßig zu fragen, welches Werk das schönere ist; jedes zeigt die ganze Individualität seines Schöpfers. Das Beethovensche Werk atmet ganz die sonnige Heiterkeit jener Tage, und die Instrumente, für die er schrieb, waren ihm in ihren Wirkungen vertraut und er wußte sie zu behandeln. Die Erfindung sprudelt so reich, wie nur in irgend einem der Werke jener Zeit; die Anmut der Melodien, die schöne Gegensätzlichkeit derselben, das rhythmische Ebenmaß und der Fluß der Entwicklung sind unnachahmlich, und doch drängen sich nirgends besondere Künste vor. Reizend ist das Konzertieren der Instrumente untereinander und mit dem Klavier; alle, auch letzteres in

[1]) In einer Aufführung, bei der der berühmte Oboist Friedrich Ramm aus München mitwirkte. „Im letzten Allegro ist einigemal ein Halt, ehe das Thema wieder anfängt; bei einem derselben fing Beethoven auf einmal an zu phantasieren, nahm das Rondo als Thema und unterhielt sich und die andern eine geraume Zeit, was jedoch bei den Begleitenden nicht der Fall war. Diese waren ungehalten und Herr Ramm sogar aufgebracht. Wirklich sah es possierlich aus, wenn diese Herren, die jeden Augenblick warteten, daß wieder angefangen werde, die Instrumente unaufhörlich an den Mund setzten und dann ganz ruhig wieder abnahmen. Endlich war Beethoven befriedigt und fiel wieder ins Rondo ein. Die ganze Gesellschaft war entzückt." Wasielewski I S. 116 zweifelt an der Richtigkeit der Mitteilung, da im Finale nur ein Halt vorkomme. Ich glaube, Ries verwechselt den letzten mit dem ersten Satze, wo gerade der Klarinettist nach einer Fermate einzusetzen hat. H. D.

[2]) Die Anklänge an Mozartsche Motive (aus der Zauberflöte und Don Juan) sind bedeutungslos und beruhen gewiß nicht auf bewußter Absicht, wie noch Wasielewski (I. S. 114) meint. Dieses Reminiscenzensehen ist ein unfruchtbares Bemühen.

seinen lebhaften Passagen, sind ganz ihrer Natur nach behandelt, und so ist der Wohllaut ein überaus schöner. Das führende Instrument unter den Bläsern ist meist die Klarinette, aber alle anderen, besonders auch das Horn, kommen zu ihrem Rechte. Anmutigeres als den Andantesatz (der an Mozart anklingen soll), hat Beethoven in jener Zeit kaum geschrieben, wie schön ist hier ein Kantilene der Oboe, des Hornes, welche von Leiden zu erzählen scheint, die aber von den anderen bald beschwichtigt werden; doch hat der Schluß eine etwas ernstere Färbung. Sollen wir nun hier vergleichen, so müßten wir allerdings gestehen, daß uns persönlich der ausgeführtere Satz in Mozarts Quintett der liebere ist; aber wir möchten darum Beethovens Stück ja nicht herabgesetzt sehen. Das Rondo glänzt wieder durch Frohsinn und reiche Erfindung — es bringt drei vollständige Themen —; und im zweiten Seitensatze zieht ein kleines Sturmwetter über die sonnige Fläche. Am Schlusse ruft das Horn zur Ruhe und Freundlichkeit. Eine kleine harmonische Unebenheit — wo das Thema in den Instrumenten einem Echo gleich zur Fortsetzung desselben im Klavier erscheint — ist, wie es scheint, bisher nicht beanstandet worden; es ist ein sinniger Gedanke, aber — ein Gedanke[1]).

Beethoven selbst hat das Quintett als *Quartett mit drei Streichinstrumenten* eingerichtet, wie Ries ausdrücklich bezeugt; die den Instrumenten entsprechenden Änderungen hätte wohl auch kein anderer machen können. Der Hauptreiz des Klanges fehlt hier natürlich. Doch ist gerade in diesem Arrangement das Werk weitesten Kreisen lieb und vertraut geworden. In dieser Gestalt erschien es gleichzeitig. Mit dem Arrangement für Streichquartett (als Op. 75 bei Artaria erschienen) hat Beethoven natürlich nichts zu schaffen.

Über die *Serenade* für Violine, Bratsche und Violoncell Op. 8 ist hinsichtlich ihrer Entstehung nichts weiter bekannt, als daß ihr Erscheinen am 7. Oktober 1797 von Artaria in der Wiener Zeitung ange-

---

[1]) Ges.-Ausg. Ser. X S. 35 Takt 12. Zu beanstanden ist die Stelle freilich nicht, da die Verschiedenheit der Klangfarbe von Klavier und Bläserquartett die Führung in beiden Komplexen deutlich erkennbar läßt. Immerhin gehört die Stelle mit den ähnlichen bekannten Wagnissen in der Eroica und in Les adieux in eine Kategorie (beiläufig alle drei in Es-Dur). In der Bearbeitung als Quartett ist aber zweifellos in der Stelle die Bratsche falsch gelesen; es muß heißen: NB. statt des ausgehaltenen g′. H. R.

zeigt ist; ihr ganzer Charakter stellt sie in die Zeit, in der wir stehen. (Eine Skizze für das Andante weist Shedlock [Mus. Times 1892, S. 525] mit solchen des B-Dur-Konzerts und solchen des Trio Op. 1 II auf). In der Anlage des Ganzen und dem Charakter der Erfindung steht das Werk auf dem Boden Mozarts; dieser hatte gerade auf dem Gebiete leichter Unterhaltungsmusik, wie sie zu nächtlichen Ständchen oder Huldigungen oder Unterhaltungen anderer Art dient, reichlich sich betätigt. Wahrscheinlich hat sie, trotz Wasielewskis gegenteiliger Ansicht (der sie im übrigen schätzt [I. 187 ff.]), eine besondere Veranlassung oder Anregung gehabt; einem stärkeren Schaffensbedürfnis Beethovens hat sie wohl nicht entsprochen (Lenz unterschätzt sie). Aber nachdem er es einmal unternommen, widmet er ihr auch seine ganze Kenntnis und Einsicht, wobei wieder sein Humor nicht an letzter Stelle steht. Man kann sich bei dem Verlaufe des Stückes ganz wohl ein kleines Situations- oder Stimmungsbild ausmalen (wie dies auch Wasielewski versucht), muß sich aber dabei vor der Gefahr hüten, in Subjektivität zu verfallen.

Die Stücke sind alle in einfacher Form, melodiös aber anspruchslos gestaltet. Die Beschränkung auf drei Instrumente fordert sorgsame Beachtung der Vollstimmigkeit, daher müssen Doppelgriffe und klavierartige Begleitungsfiguren mehrfach eintreten. Nicht bloß dies ist Beethoven vortrefflich gelungen, sondern er hat auch in Imitationen und Wechsel der Melodien die einzelnen Instrumente hübsch zu charakterisieren und sie überall selbständig zu führen gewußt. Mehrfach werden dieselben, besonders die Violine, wirksam auch das Violoncell, solistisch behandelt, ganz dem Charakter eines Ständchens entsprechend. Ein kurzer festlicher Marsch bezeichnet den Eingang; dann beginnt ein langsames Stück von gefälligem, im zweiten Thema dringlich einschmeichelndem Ausdruck; besonders hier ergehen sich Violine und Cello in hübschen Solopartien; auch sehnsüchtige Klage kommt zum Ausdruck, und der ausgehaltene Schluß scheint auf Erhörung zu warten; dieser gibt dann ein fröhlicher Menuettsatz mit einem bewegten Trio und der humoristischen Coda Ausdruck. Ein sanft klagendes liedmäßiges Adagio (D-Moll) scheint schwindender Hoffnung zu gelten, doch wird es zweimal wieder von einem munteren Zwischensatz unterbrochen. Die Spieler fassen wieder Mut, ihre Kunst zu zeigen; eine muntere Polonaise erklingt und fesselt die Zuhörer. Außer der Violine tritt hier das Violoncell selbständig hervor; von den beiden Zwischensätzen interessiert besonders der zweite durch hübsche Imitationen. Noch folgt ein Andante mit Variationen, über welches nun aller Liebreiz ausgegossen ist. In den

Variationen kommen alle drei Instrumente zu solistischer Geltung; zwischen ihnen ist, wie auch in den Klavierkompositionen gewöhnlich, eine in Moll in ganzer Vollstimmigkeit eingeschoben. Sehr hübsch ist die Coda in B-Dur eingeleitet, gleichsam eine Vorandeutung zu den Variationen im fünften Streichquartett; hier zeigt Beethoven sein wahres Antlitz. Die Variationen klingen sanft auf der Dominante aus und führen so zu dem Einleitungsmarsch zurück, mit welchem die Sänger abziehen.

Daß Beethoven das Werk hochhielt, mehr als die beiden Sextette, geht daraus hervor, daß er es jedenfalls bald nach dem Entstehen herausgab; mehr noch daraus, daß er die Herausgabe eines Arrangements desselben für Klavier und Bratsche, welches er selbst durchgesehen hatte, gestattete; dieses erhielt (aber wohl nicht durch Beethoven) die Opuszahl 42. Hoffmeister in Leipzig, welcher dasselbe 1804 herausgab[1]), hatte sein Erscheinen schon am 17. Dezember 1803 im Intelligenzblatt der Zeitung für die elegante Welt angezeigt. Diese Arbeit ist wohl einbegriffen in der Bemerkung Beethovens in dem Briefe an Hoffmeister vom 22. September 1803: „Die Übersetzungen sind nicht von mir, doch sind sie von mir stellenweise ganz verbessert worden, also kommt mir ja nicht, daß Ihr da schreibt, daß ich's übersetzt habe, weil Ihr sonst lügt, und ich auch gar nicht Zeit und Geduld dazu zu finden wüßte."

Nach H. Deiters' Ansicht, die übrigens auch Nottebohm (nach einer handschr. Bemerkung zu Thayers Verz. Nr. 92) teilte, gehört auch die Serenade Op. 25 hierher; dieselbe ist hinsichtlich der Erfindung weniger reich und eigenartig, auch in der Gestaltung weniger mannigfaltig als Op. 8, und läßt den Humor, die Genialität viel weniger hervortreten; sie ist vielleicht noch früher geschrieben als Op. 8[2]). Er schreibt hier für eine andere Kombination: Flöte, Violine und Bratsche; dadurch ist auf Größe und Fülle der Klangwirkung verzichtet, das Ganze in ein engeres Bereich des Tonsystems verlegt und besonders die beiden Saiteninstrumente in ihrer freien Bewegung gehemmt, dagegen wieder für Feinheit und Reiz des Klanges mehr Anlaß geboten; in dieser Hinsicht ein Problem für sauberes Zusammenspiel. Ein Entrata, durch eine munter auffordernde Flötenfigur eingeleitet, die dann

[1]) Titel: Notturno pour Fortepiano et Alto Arrangé d'un Notturno pour Violon Alto et Violoncelle et revu par l'auteur. — Oeuvre 42.

[2]) Gut äußert sich über sie Wasielewski I S. 127. Unbrauchbar wie immer ist, was Lenz (III S. 41) beibringt.

hübsch verarbeitet wird, vertritt die Stelle des Einzugsmarsches. Ein Menuett mit zwei Trios ist wohlklingend, sehr einfach; die Figuren, welche in den Trios Violine und Flöte durchzuführen haben, entbehren durchaus der Originalität, wie sie in Op. 8 fortwährend begegnet. Ein rascher Satz in D-Moll, mit einem leichtschwebenden Zwischenstück in D-Dur, ist für den Zweck angemessen erfunden, kann aber nicht als hervorragend, als eigentümlich Beethovenisch gelten. Sehr hübsch ist dann das Andante mit Variationen (wo nur die Beschränkung der Instrumente fühlbar wird); hier kommen alle Instrumente, ihrem Charakter entsprechend, solistisch zur Geltung; eine hübsche Coda schließt. Die Variationen können mit den in den 90er Jahren geschriebenen Klaviervariationen verglichen werden und erheben sich nicht über dieselben. Dann folgt ein munteres Allegro scherzando, mit vorwärts drängendem punktiertem Motiv; das Trio in D-Moll macht einen Anlauf zur Polyphonie und ist feinsinnig gesetzt. Es folgt ein kurzes Adagio, schlicht und ansprechend, an das sich gleich der Schlußsatz in lebhafter Rondoform (vivace e disinvolto) anschließt, ganz früher Beethoven und ohne tiefere Bedeutung; nur der erste Seitensatz hat etwas eigenartiges; charakteristisch ist, daß er ganz ohne Vermittlung auftritt. So ist in dem ganzen Werk von weiter ausgreifender Anlage und von detaillierter Arbeit kaum die Rede; die Motive, alle hübsch gegensätzlich, müssen für sich wirken; kein eigentlich planmäßig ausgeführter Bau, lauter Sätze mit kurzen Abschnitten; ein freierer produktiver Geist schwebt nicht darüber, es ist sicher eine rasch konzipierte Arbeit gewesen, die jedenfalls der Serenade Op. 8 vorangegangen.

Beethoven ließ das Werk Anfang 1802 bei Cappi, der eben damals sein Geschäft eröffnete, erscheinen. Dann wurde es, ebenso wie Op. 8, in einem Arrangement für Klavier und Flöte oder Violine von Hoffmeister in Leipzig als Op. 41 herausgegeben; auf dieses bezieht sich daher ebenfalls die S. 50 angeführte Bemerkung Beethovens.

Unter den Kompositionen dieser Zeit ragt hervor die Sonate für Klavier in Es Op. 7; sie bezeichnet einen nennenswerten Fortschritt nicht nur in Beethovens Klavierkomposition, sondern auch für die Entwicklung seiner Eigenart. Für die Zeit ihrer Entstehung haben wir nur das Datum der Anzeige ihres Erscheinens im Verlage von Artaria am 7. Oktober 1797 in der Wiener Zeitung. Skizzen, welche eine genauere Zeitbestimmung ermöglichten, haben sich bisher nicht gefunden; auf einem Bogen des jetzt im British Museum zu London befindlichen Kafkaschen Skizzenbandes

stehen kleinere und größere Skizzen zum dritten Satze[1]) neben Entwürfen zu kleineren Stücken, woraus aber für die Zeit nichts zu gewinnen ist. Gewidmet ist die Sonate der Gräfin Babette Keglevich, einer Schülerin Beethovens, welche später den Fürsten Innocenz Odescalchi in Preßburg heiratete. Aus dem Briefe eines Neffen der Gräfin führt Nottebohm noch an: „Die Sonate wurde von Beethoven für sie, als sie noch Mädchen war, komponirt. Er hatte die Marotte — eine von den vielen — daß er, da er vis-à-vis wohnte, in Schlafrock, Pantoffeln und Zipfelmütze zu ihr ging und ihr Lectionen gab“ (II Beeth. S. 512). Eine Bemerkung auf diesem Bogen dürfte am richtigsten auf die Gräfin bezogen werden und vielleicht auf diese Widmung[2]).

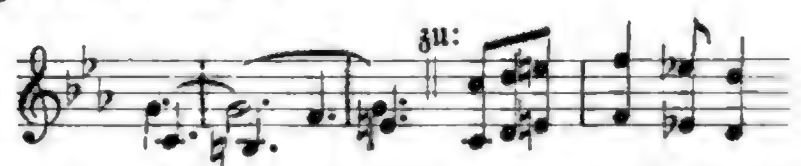
Die Sonate ist durchweg ein Ausfluß jener schöpferisch so reichen, in üppiger Schaffenslust schwelgenden Epoche; aber durch einen höheren Grad von Ernst und Tiefe hebt sie sich unendlich über das Gleichzeitige. Schon Marx hat auf den großen Reichtum von abgeschlossenen Perioden oder Teilen im ersten Satze hingewiesen und dabei nicht unterlassen, zu bemerken, wie dieselben alle organisch auseinander hervorgehen und sich als innerlich zusammengehörig erweisen. Nach zweimaliger kurzer Erhebung, während welcher die den Satz beherrschende Achtelbewegung schon angegeben wird (wie häufig bei Beethoven), entwickeln sich die Themen in rascher Folge, schönem rhythmischen Ebenmaße, hübscher Gegensätzlichkeit; ein gesangvolles Thema, welches im Schlußstück (Coda) bereichert wieder auftritt, und ein in gebrochenen Sechzehnteln verborgenes ziehen am meisten an. Die Durchführung ist kurz behandelt, bringt aber noch ein neues Thema von klagendem Ausdruck, aus welchem fast unvermerkt die Rückkehr hervorgeht. Eine schön entwickelte Coda, in welcher namentlich das gesangvolle Seitenthema prächtig behandelt wird, schließt den reichen

---

[1]) Nottebohm, II Beeth. S. 508 ff. Vgl. auch Shedlock i. d. Musical Times 1792 S. 462.

[2]) Die Bemerkung (vgl. S. 13), einer der anderen Skizzen auf dem Bogen beigeschrieben, lautet nach Nottebohm (II Beeth. S. 511): „geschrieben und gewidmet das Con. B. Ç [?] als Andenken seines Aufenthalts in P.“ Das C hat unten ein nach vorn gezogenes Häkchen, so daß man es auch für ein G halten könnte. [So macht aber Beethoven kein G.] Nottebohm deutet es: „das Concert Babette Ceglevich (richtig Keglevich)“, da dieser das C dur-Konzert gewidmet ist. Richtiger wird wohl gelesen, „der Comtesse B. C.“. In dem P. wäre dann Preßburg zu vermuten, wo die Familie Odescalchi wohnte, und wo Beethoven (nach Ries) in jenem Jahre gewesen ist. Babette K. heiratete 1801 den Fürsten Innocenz Odescalchi. Dann würde die Widmung sich auf diese Bagatelle, vielleicht auf die Sonate beziehen.

Satz, in welchem hoffnungsfreudiges Leben, nicht ohne Ungeduld und Zweifel, herrscht. Über die merkwürdige Stelle gegen Ende des zweiten Themas, wo über dem Quartsextakkord auf g (im 2. Teil auf c) sich durch acht Takte eine Art Thema aufbaut; vgl. Th. v. Frimmels Beethoven-Jahrbuch II. S. 338, wo allerdings die Erklärung nicht ganz geglückt ist. Vor allem ist einzuwenden, daß Beethoven in C-Dur regelmäßig den verminderten Septimenakkord fis a c es schreibt und nicht fis a c dis (dieser gehört nach E-Dur und E-Moll). Die Stelle ist nichts weiter als ein Spiel mit der bekannten modulierenden Kraft des Quartsextakkordes. Man springe von der Stelle:



(6 Takte), so ist der Sachverhalt einfach genug. Die Wirkung freilich ist eine ganz ähnliche Phantasmagorie wie die des F-Dur in Takt 8 der 4. Variation von Op. 109.

Die Krone des Werkes ist der zweite Satz (Largo C-Dur), nach übereinstimmender Ansicht das schönste Adagio, welches Beethoven bis dahin geschrieben. „Weihevolle Würde und Hoheit vereinigen sich in diesem Musikstück zu erhebender und beseligender Wirkung[1].“ Die abgebrochenen Figuren mit den sprechenden Pausen, die schöne, melodische Führung nehmen ganz gefangen; hoch erhaben erklingt das As-Dur mit dem wunderbaren Thema; ganz neu und eigenartig läßt er das Anfangsthema zuerst in der Höhe in B erklingen, bis er zurückkehrt; von wunderbarer Wirkung ist die Wiederholung des in hohem Wunsche in der Mittellage auftretenden Seitenthemas, aus welchem sich Beruhigung, Trost entwickelt. Es liegt bei aller Hoheit des Empfindens ein Anflug von Resignation über dem Satze; er möchte etwas erringen und festhalten (vorletzter Takt!) was doch versagt ist. Aber er hat sich rein und groß darüber erhoben; keine Spur von Leidenschaft und eigentlichem Schmerz; alles ist geläutert und in eine höhere Sphäre gehoben. Das ist Beethoven, weiß jeder, der das Stück kennt und hört; hier hört jede Vergleichung auf.

Der dritte Satz (Allegro), lebhafteren Charakters, findet sich ins Leben zurück, nicht ohne trübere Gedanken; diese kommen in dem Trio (Minore) mit seinen düsteren Triolen-Arpeggien zu starkem, gesteigerten

---

[1] Wasielewski, Beethoven I 142.

Ausdruck; hier ist echt Beethovenisch der tiefe schmerzliche Abschluß. Da auf dem schon erwähnten Skizzenbogen nur dieser dritte Satz aus der Sonate vorkommt, daneben Entwürfe zu anderen Stücken und die Bemerkung: „diverse 4 bagatelles de B. inglese ländler u. s. w.", so spricht Nottebohm (II. Beeth., S. 511) die Vermutung aus, daß dieser dritte Satz ursprünglich auch eine jener Bagatellen sein sollte und erst später der Sonate eingefügt wurde [1]). Das Schluß-Rondo ($^2/_4$ Allegretto) kehrt zu voller Ruhe und Heiterkeit zurück, der Autor ist innerlich besänftigt und gibt dem einen unbeschreiblich rührenden Ausdruck. Lenz, mit dessen Erläuterungen sonst wenig anzufangen ist, sagt hier ganz treffend: „Das Motiv ist eins der zärtlichsten in Beethoven. Vertrauen, Liebe ohne Grenzen, diktierte es dem Herzen" (III S. 80). Doch wird es noch einmal von einem sehr unmutigen Seitensatz in C-Moll unterbrochen — der an Schönheit dem übrigen Inhalte nicht gleichkommt. Um so schöner hebt sich das Hauptthema wieder ab, und von ganz besonderem Reize ist gegen den Schluß die Akkord-Rückung nach H (wie öfter in seinen früheren Sachen) und die beschwichtigende, ruhig gefärbte Wiederholung des Seitensatzes.

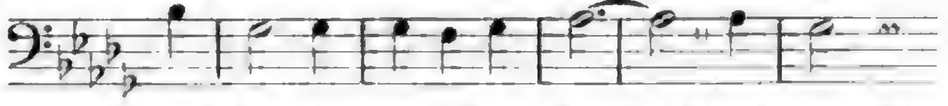
Wohl am meisten unter den Arbeiten dieser drei Jahre können wir von dieser Sonate sagen: das ist ganz Beethoven.

Wir wären berechtigt, auch die Sonaten Op. 10 hier zu besprechen, da er dieselben jedenfalls in diesen Jahren entworfen hat. Da sie aber erst 1798 bestimmt fertig waren, heben wir sie für dort auf.

Auch die beiden kleinen Sonaten Op. 49 gehören aller Wahrscheinlichkeit nach in diese Zeit. Bekanntlich liegt dem zweiten Satze (Menuett) der zweiten Sonate dasselbe Motiv zugrunde, wie dem dritten Satze des

---

[1]) Daß durch die unruhige Bewegung des Minore sich eine Melodie hindurchzieht, empfindet jeder. Reinecke (B.s Klaviersonaten, S. 40) faßt sie mit lang durchgehaltenen Noten auf und verwirft die Darstellung durch lauter Viertelnoten; die Skizze (Nottebohm II B. S. 510) zeigt aber nur Viertel (ohne die Triolenfiguration). Nagel (a. a. S. 72 u. 74) ficht Reineckes Deutung an, gibt aber keine bessere. Beethoven selbst hat aber doch den Schlüssel für den Rhythmus durch die Schlußtakte gegeben, wo die Triolen nur noch im Baß weitergehen. Sie erweisen, daß Beethoven gemeint hat:



d. h., daß Reinecke beinahe vollständig recht behält. Das bestätigt auch die von Shedlock (Musical Times 1892, S. 461) aus dem Kafkaschen Skizzenbande mitgeteilte Variante.

Septetts; doch ist das Motiv in der Sonate das ältere, denn seine Skizzen, sowie solche des ersten Satzes, finden sich neben Skizzen zu Ah perfido (1795—96) und des Sextetts für Blasinstrumente Op. 71, woraus sich der frühe Ursprung dieser Sonate (wohl 1795, spätestens 1796) klar ergibt[1]). Hinsichtlich der ersten Sonate macht Nottebohm wahrscheinlich, daß sie spätestens 1798, jedenfalls vor der Sonate pathétique und dem Streichtrio C-Moll Op. 9 III fertig war[2]); des ähnlichen Charakters und wohl auch der ähnlichen Bestimmung wegen dürfen wir sie wohl mit der anderen zeitlich zusammenstellen, ja vielleicht als die frühere betrachten, da sie Beethoven bei der Herausgabe an die erste Stelle setzte. Die beiden Sonaten, in je zwei Sätzen ohne langsamen Mittelsatz, haben sicherlich gleich der vierhändigen Sonate Unterrichtszwecken gedient und sind zu solchen vorzüglich geeignet, nicht allein der Technik wegen, welche einer begabten Schülerin wohl zugemutet werden konnte, sondern auch weil sie geschmackbildend sind und zur Einführung in die Anschauung der Form in ihrer übersichtlichen, von schwereren Künsten ganz absehenden Weise sich vorzüglich eignen. Besonders die zweite hat durchweg einen freundlich-heiteren Charakter, mitunter von bestrickendem Liebreiz. Die erste, in G-Moll (zweiter Satz G-Dur), doch nicht eigentlich schmerzbewegt, steht inhaltlich höher und hat etwas von Beethovenschem Pathos; besonders hübsch ist der Seitensatz des zweiten Satzes, namentlich die Durstelle, die nachher wiederkehrt.

Zum Druck bereit waren die Sonaten schon 1802, in welchem Jahre der Bruder Karl sie André in Offenbach anbietet. Erschienen sind sie erst 1805 im Bureau d'Arts et d'Industrie (Industriekontor), wie aus der Anzeige in der Wiener Zeitung vom 19. Januar 1805 hervorgeht.

Hierher gehört ferner die kleine Sonate für vier Hände in D Op. 6 (Ges.-Ausg. Br. u. H. Serie XV, Nr. 1), ein freundliches, anmutiges Stück, welches bei allem engen Anschluß an die Mozartsche Form und Gestaltung doch durchaus Beethovenschen Geist atmet Der erste Satz, frisch und munter, verläuft in einfachster Weise, in anmutigen, hübsch in den Stimmen wechselnden Themen, ohne viel Übergänge und Durchführung, in knappester aber durchaus übersichtlicher Gestaltung. Der zweite Satz, ein Rondo in

---

[1]) Nottebohm, I Beethov. 1 und Shedlock, Musical Times 1892, S. 461—62.

[2]) Nottebohm, II Beeth. 44. Skizzen beider in demselben Heft mit dem ersten Satze von Op. 49 I (»Sonatina par L. v. Bthvn.«; wahrscheinlich sollte das eigentlich die Reinschrift werden).

einfacher Form, ist melodisch etwas breiter angelegt; im übrigen ebenso anmutend und liebenswürdig.

Beethoven hat dieses Stück, über dessen Entstehung weiter gar nichts bekannt ist, sicherlich für instruktive Zwecke geschrieben[1]); und das Stück ist wie nur eins nicht nur geeignet, den Schülerinnen (so nehmen wir an) sorgfältige, saubere Ausführung der Motive und Passagen und genaues Takthalten beizubringen, sondern gibt ihnen auch Gelegenheit, auf hübschen, geschmackvollen Vortrag zu achten und für den Aufbau des Satzes in kleiner Form, für Imitationen (die auch dem Anfänger in die Augen fallen) und für Modulation Verständnis zu gewinnen. Hätten wir recht viele solcher instruktiven Werke, dann wäre für den Geschmack gesorgt.

Die Sonate erschien zuerst bei Artaria im Oktober 1797 (nach Nottebohms wahrscheinlicher Vermutung) und wird demnach nicht lange vorher komponiert sein.

Außer einigen kleinen Sachen (Märschen und zwei Heften Variationen) ist Beethoven auf die vierhändige Komposition nicht zurückgekommen.

1824 wünschte Diabelli sehr eine viersätzige Sonate von ihm zu erhalten, für die er 40 Dukaten bot. Es kam aber nicht zur Ausführung des Gedankens (s. Bd. V S. 141 f.).

Zu den Klavierkompositionen jener Jahre gehören die Variationen in A über einen russischen Tanz aus dem Ballett „Das Waldmädchen", welche im April 1797 bei Artaria erschienen und der Gräfin Browne, geb. von Vietinghoff, gewidmet sind. Das Ballett „Das Waldmädchen" von Traffieri, mit Musik von Paul Wranitzky, wurde am 28. September 1798 im Kärntnertor-Theater zuerst aufgeführt und dann in demselben Jahre noch 16 mal wiederholt; „die fremden Tanzarten, besonders der moskowitische Tanz — ergötzten ungemein" (Wiener Zeitung, 28. September 1796). Damit wird die Zeit der Komposition annähernd gegeben sein; wir setzen sie noch in den Schluß des Jahres 1796. Das Thema ist zart und ansprechend; die Variationen durch selbständige Erfindung — sie sind alle in ihrer Art kleine Stimmungsbilder — hervorragend, und durch Wohlklang und Ausdruck gleich anmutend; die Reife scheint gesteigert. Auch auf die Klaviertechnik scheint er — mutmaßlich mit Rücksicht auf die Dame, welcher sie gewidmet sind, und die vielleicht seine Schülerin war — besonderes Augenmerk zu richten; besonders

---

[1]) So auch Marx, Beethoven I. S. 72.

strebt er, die linke Hand frei zu machen. Reich hat er die Coda ausgestattet; durch überraschende Modulationen und feine Detailarbeit ragt sie hervor. Ein zarter Duft liegt auf dem kleinen Werk; die Wärme Beethovenschen Empfindens atmet es in jeder Note. Freilich hat auch das Thema selbst nicht unbedeutenden Anteil an dem Reiz dieses Werkes, mag dasselbe echt russisch oder von Wranitzky erfunden sein. Der seltene rhythmische Bau (3 + 2, 3 + 2, 2 + 2, 3 + 2 Takte), den Beethoven durchaus festhält, bedingte z. B. auch eine warme Begeisterung Bülows für dasselbe.

Ein paar einzelne Klavierstücke gehören noch diesen Jahren an. Da ist zunächst das hübsche Rondo in C-Dur, Op. 51 Nr. 1, welches zuerst im Jahre 1797 (wie aus der Verlagsnummer 711 zu schließen) bei Artaria erschienen ist; erst später wurde es mit dem um 1801 komponierten Rondo in G zu einer Opuszahl verbunden. Das Stück ragt durch seinen melodiösen Reiz und seine klare formelle Gestaltung unter Beethovens kleineren Stücken hervor. Die anmutige Heiterkeit, der ruhige Fluß des melodischen Ganges wird nur durch den zweiten Seitensatz, in welchem in ganz Beethovenscher Weise die Mollvariante und aus ihr das stolze Es-Dur angeschlagen wird, etwas heftiger unterbrochen; hier atmen wir wieder das echte Beethovensche Pathos.

Einige andere Stücke sind erst in neuerer Zeit durch das Verdienst Nottebohms und Mandyczewskis bekannt geworden. Das Supplement der Ges.-Ausg. [S. XXV] bringt als Nr. 299 ein Allegretto in C-Moll $^3/_4$, und als Nr. 295 eine Bagatelle C-Moll $^3/_4$ Presto, deren Skizzen sich unter den Skizzen zu der C-Moll-Sonate Op. 10 I finden. Aus einer um dieselbe Zeit an einem anderen Orte geschriebenen Bemerkung Beethovens: „zu den neuen Sonaten ganz kurze Menuette. Zu der aus den C moll bleibt das Presto auch“, folgerte Nottebohm, daß diese Bagatelle als Intermezzo in der Sonate C-Moll gedacht war, und daß vielleicht das Allegretto die gleiche Bestimmung hatte[2]. Die Bagatelle ist lebhaft, hübsch ausgearbeitet; besonders zart das Trio; höhere Ansprüche macht es nicht, und den Sätzen der Sonate ist es nicht ebenbürtig. Das Allegretto enthält am Schlusse des zweiten Teiles ein Motiv, welches in den Skizzen zum zweiten Satze der Sonate Op. 10 II F-Dur

---

[1]) Nottebohm, II. Beeth. S. 33.

[2]) Nottebohm, I. Beeth. S. 31 fg. Später wollte er der Sonate ein Intermezzo aus C-Dur geben (das. S. 479); dies kam nicht zur Ausführung. Auf die Sonate kommen wir noch zurück.

vorkommt, dort aber fallen gelassen wird (Nottebohm S. 35); daraus wird man nicht schließen können, daß das Stück zu dieser Sonate gehören sollte, in welche ein Satz in C-Moll, nachdem schon der in F-Moll aufgenommen war, nicht paßt. Das Trio (C-Dur) sollte nach einer anderen Skizze zuerst zum Mittelsatze der E-Dur-Sonate Op. 14 I gehören. Überraschend ist die kurze Coda des Stückes; ohne bestimmte melodische Ähnlichkeit wird man durch den Gedanken an Mozarts C-Moll-Konzert erinnert, welches einmal auf Beethoven so tiefen Eindruck gemacht hatte [1]).

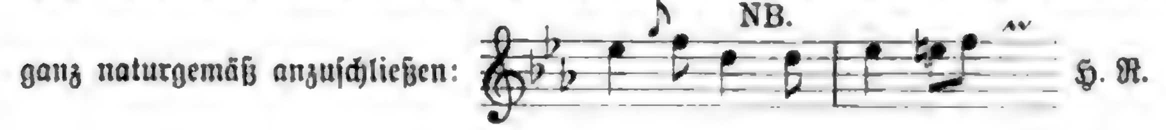
Einen besonderen Platz nehmen unter Beethovens frühen Werken die beiden Stücke für Mandoline mit Klavierbegleitung ein, die zuerst die Gesamt-Ausgabe gebracht hat [2]). Das erste, „Sonatine" benannt, ist ein kurzes zweiteiliges Stück, liedmäßig (jeder Teil acht Takte) in C-Moll, Adagio mit einem Trio in C-Dur und einer Coda [3]). Das zweite, etwas ausgeführter, eher als Sonatensatz zu bezeichnen, doch frei behandelt. Beide sehr hübsch und wohlklingend, von etwas schwermütigem Ausdruck. Das mag dem Charakter des Instruments entsprechen, dem auch die Motive, wie uns scheint, wohl angepaßt sind; über lang gehaltene Töne gebietet es nicht, aber kurze Motive, Gänge, auch Arpeggien läßt es zu. Einzelne Motive klingen an andere Beethovensche Stücke (Sonate E-Dur, Septett, selbst Pastoralsymphonie) an; die Modulation frappiert mehrfach durch Eigentümlichkeit, hübsch ist in dem Adagio der Rückgang zur Grundtonart. Die Stücke tragen durchaus das Gepräge dieser frühen Beethovenschen Zeit; wann sie entstanden sind, wird sich genau nicht bestimmen lassen. Nottebohm setzte die Sonaten etwa 1795, in weiterem Umfang vielleicht 1790—1800. Thayer, welcher von den Skizzen bei Artaria wußte, die Sonatine selbst aber anscheinend nicht kannte, brachte Beethovens Absicht mit Krumpholz zusammen, der Virtuose auf der Mandoline war; vielleicht ist aber auch Amendas Studiengenosse Mylich in Frage zu ziehen (vgl. unten im 3. Kapitel).

---

[1]) Vgl. Nottebohm, II Beeth. S. 57. Dann ist aber auch der ganze Satz wohl später anzusetzen.

[2]) Ges.-Ausg. Br. u. H. Suppl. [S. XXV] Nr. 295, 296, mit Mandyczewskis Rev.-Ber., das erste von Nottebohm einem Skizzenbuch bei Artaria entnommen, das zweite nach dem Autograph in Berlin.

[3]) Die Stelle, wo die Coda anschließt, bezeichnet der Rev.-Ber. als zweifelhaft. Mir scheint der großgedruckte Teil sich an Takt 4 des zweiten Teils des Hauptstücks ganz naturgemäß anzuschließen:



H. R.

Wenn Orchesterkompositionen Beethovens aus der Bonner und der ersten Wiener Zeit (bis auf die gleich zu erwähnenden Redoutentänze) nicht bekannt sind, so beweist das durchaus nicht, daß Beethoven sich an solche noch nicht herangewagt hätte. Besonders seit die beiden Kaiser-Kantaten von 1790 wiedergefunden sind, ist ein solcher Gedanke entschieden abzulehnen. Der im Orchester aufgewachsene Jüngling hatte genügend Gelegenheit gehabt, die damalige Orchestertechnik kennen zu lernen, und da die Form der Symphonie sich in nichts von der der Sonate unterschied, so handelte es sich ja eigentlich nur um die Kenntnis des Umfanges und der Klangwirkung der einzelnen Instrumente, die ihm bei seiner eminenten Begabung schnell genug sich erschließen mußte. Wenn er dennoch nicht mit Symphonien hervortrat, so muß der Grund vielmehr darin gesucht werden, daß er bereits früh sein Ziel sehr hoch gesteckt hat und nicht eher mit Werken solcher Art an die Öffentlichkeit treten wollte, bis er gewiß war, damit über Mozart und Haydn hinauszuwachsen. Die für sein gesamtes Schaffen so charakteristische ästhetisch-kritische Veranlagung, welche ihn immer mehr dahin führte, seine Ideen Jahre lang mit sich herumzutragen und sie ausreifen zu lassen, ehe er die flüchtigen Skizzen, die er gelegentlich fixierte, zu Kunstwerken ausführte, macht wohl verständlich, daß er sein Auftreten auf dem Gebiete der reinen Orchestermusik so lange hinausschob. Durch Shedlocks Auszüge aus dem Kafkaschen Skizzenbande im British Museum (Musical Times 1892) ist aber doch wenigstens ein positiver Beweis erbracht, daß der junge Beethoven in aller Stille früh versucht hat, Symphonien zu schreiben. Unter den allerältesten Skizzen des Sammelbandes findet sich eine mit Sinfonia überschriebene in C-Moll, die so anfängt (a. a. O. S. 333; ohne Nachweis der Quelle auch schon bei Nottebohm, II Beeth. 577)):

Daß aus dieser Symphonie-Idee der zweite Satz des ersten Klavierquartetts vom Jahre 1785 hevorgegangen ist, wird Shedlock niemand bestreiten, obgleich die Taktordnung dreitaktig geworden ist:

Die Symphonie-Skizze wird somit wohl noch älter als 1785 sein. Trotzdem wird man mit einiger Skepsis einem merkwürdigen Funde gegenüberstehen, den Professor Fritz Stein, der Jenaer Universitätsmusikdirektor, 1909 unter den Musikalien des 1780 begründeten Akademischen Konzerts gemacht hat, nämlich eine vollständige viersätzige Symphonie in C-Dur »par Louis van Beethoven« in Stimmen. Bedenkt man, daß 1801 Karl Stamitz als Universitätsmusikdirektor in Jena gestorben ist, wohin er 1800 kam, so liegt allerdings die Möglichkeit nahe, daß dieser selbst enorm fruchtbare Sohn des Begründers der Mannheimer Schule ein Jugendwerk des ja schon von Bonn aus die Aufmerksamkeit der Musiker auf sich ziehenden neuen Meisters besessen und in Jena zur Aufführung gebracht hat, ehe eine Sinfonie von ihm im Druck erschien. Anzunehmen, daß Karl Stamitz ein Werk eigener Komposition als eines von Beethoven aufgeführt hätte, ist wohl darum nicht angebracht, weil von Orchestererfolgen Beethovens schwerlich schon Kunde nach Jena gedrungen war (die erste Symphonie Op. 21 wurde zwar am 2. April 1800 in Wien aufgeführt, erschien aber erst 1801). Auf alle Fälle ist aber, solange irgend welche Anhaltspunkte für ein Falsifikat nicht erbracht sind, die Jenaer C-Dur-Symphonie wert, näher daraufhin angesehen zu werden, ob sie wohl ihrer Beschaffenheit nach Beethoven zugeschrieben werden könnte. Die angegebene Bezeichnung steht von der Hand des Kopisten auf der zweiten Violinstimme; auf der Cellostimme steht „Symphonie von Beethoven“. Ich habe die von Prof. Stein angefertigte Partitur flüchtig eingesehen und den Eindruck erhalten, daß das durchaus auf dem Boden der Mannheimer Symphonien stehende Werk in der Tat wohl Beethoven zugeschrieben werden könnte. Die Instrumentierung steht der Mozarts näher als der von Karl Stamitz oder Cannabich. Die Thematik gemahnt teils an Mannheim, teils an Haydn. Da Prof. Stein selbst ausführlicher über das Werk schreiben wird, so genüge es, hier die Anfänge der Sätze mitzuteilen:

I. Satz: Adagio.

Über Beethovens Orchestertänze sind Band I^2 S. 385 bereits einige Bemerkungen gemacht. Zwar sagt Schindler (Ausg. 1860 I, S. 156), daß die Wiener „Spielleute" Beethovens Versuchen, österreichische Tanzmusik zu schreiben, „das Bürgerrecht nicht zuerkennen wollten". Der große Erfolg seiner Redoutentänze und die recht erhebliche Zahl seiner erhaltenen Walzer, Länderer, Menuette, Ecossaisen, Allemanden und Kontretänze beweist aber doch wenigstens für die maßgebenden Gesellschaftskreise das Gegenteil. Diese Tänze sind nur zum kleinsten Teile wieder

gedruckt worden, nämlich in der kritischen Gesamtausgabe: Serie II (Orchesterwerke) 12 Menuette und 12 deutsche Tänze (wohl sämtlich von 1795), in Serie XXV (Supplement) 6 Ländrische Tänze für 2 Violinen und Baß, 6 Deutsche für Klavier und Violine; sodann für Klavier allein: 6 deutsche Tänze, 6 Ecossaisen und einige einzelne Tänze; in Serie XVIII (Kleine Stücke für das Pianoforte) stehen 6 Menuette (nur in dieser Gestalt bekannt) und 13 Ländrische Tänze (1—6 identisch mit denen in Serie II, 7—13 nur im Klavier-Arrangement erhalten). Es fehlen also noch Neudrucke bzw. überhaupt Drucke einer ganzen Reihe erhaltener Tänze (unter den Artaria-Manuskripten, die Erich Prieger kaufte, sind z. B. 12 Ecossaisen, von denen 6 noch nicht bekannt sind, desgleichen 12 Deutsche für Klavier und 6 Menuette für 2 Violinen und Baß, die nicht gedruckt sind). Die drei von Thayer (Verz. Nr. 290) verzeichneten Orchestertänze der Artaria-Sammlung sind Nummer 3, 9 und 11 der 1872 von A. von Perger im Archiv des Künstler-Pensions-Instituts aufgefundenen und 1903 im Klavierauszug und 1906 in Partitur und Stimmen von J. Chantavoine bei Heugel in Paris herausgegebenen 12 Menuette, welche Beethoven 1799 für die Redoute der Künstlersozietät schrieb (jetzt MS. 16925 der Wiener Hofbibliothek). Im ganzen sind alle diese Tänze sehr einfach angelegt, gliedern sich in achttaktige Teile mit Beschränkung auf wenige Motive und wenden mit wenigen Ausnahmen einen sehr bescheidenen harmonischen Apparat auf. Aber ihr Interesse wächst, wenn man die gemeinsamen Elemente zu verschiedenen Zeiten geschriebener Tänze aufsucht und verfolgt, wie der Meister auch auf diesem Gebiete ältere Ideen in vervollkommneter Gestalt wieder aufnimmt. Eine Anzahl solcher Umwandlungen hat der Herausgeber [H. R.] nachgewiesen (Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft 1902, II), indem er die zwölf Menuette von 1799 mit den zwar nicht mit absoluter Sicherheit als die verloren gegangenen Mödlinger Tänze von 1819 erweisbaren, aber doch gerade aus inneren Indizien Beethoven zuzuschreibenden elf Wiener Tänzen verglich, die er im Archiv der Thomasschule zu Leipzig aufgefunden (vgl. Vorwort zu Band IV). Die Zahl der Parallelstellen läßt sich weiter vermehren, wenn man auch die Menuette und Deutschen von 1795 mit heranzieht. Ein ausführlicher Nachweis soll hier nicht unternommen, wohl aber betont werden, daß durch solchen Vergleich die elf Tänze von 1819 immer mehr wachsen und als die Krönung dessen erscheinen, was Beethoven auf diesem Gebiete geschaffen hat (dieselben sind inzwischen in Partitur und Stimmen bei Breitkopf und Härtel 1907 erschienen).

Zweites Kapitel.

Die Jahre 1798 und 1799.

General Bernadotte. J. Wölffl. W. Tomaschek. Dragonetti. J. B. Cramer.

Zu Anfang des Jahres 1798 trat ein politisches Ereignis ein, welches wegen seiner angeblichen Verbindung mit einem von Beethovens berühmtesten und eigentümlichsten Werken, der Sinfonia eroica, an dieser Stelle Erwähnung verlangt. Das seltsame Gewebe von Irrtümern, welches infolge der Sorglosigkeit in Beachtung der Daten in den Berichten über den Ursprung dieses Werkes entstanden ist, wird am besten durch eine einfache Feststellung der Tatsachen beseitigt werden können.

Die außergewöhnlichen Forderungen, welche von dem französischen Direktorium als Präliminarien zur Erneuerung des diplomatischen Verkehrs nach dem Frieden von Campo Formio an die österreichische Regierung gestellt wurden — z. B. die eines nationalen Palastes und eines französischen Theaters für den Gesandten, und das Recht der Jurisdiktion über alle Franzosen in den österreichischen Besitzungen —, welche sämtlich mit vollem Rechte von der kaiserlichen Regierung verworfen wurden, hatten die allgemeine Neugierde sowohl in bezug auf den Mann, welcher für jene Stellung ausgewählt werden möchte, als auf die Art, wie er auftreten werde, im höchsten Grade erregt. Dieselbe wurde in keinerlei Weise vermindert durch die Nachricht, daß der neue Gesandte Jean Baptiste Bernadotte sei, jener junge General, welcher an dem jüngst geschehenen Einfalle in Istrien einen so wichtigen Anteil gehabt hatte. Er kam am 5. Februar 1798 in Wien an und nahm seine Wohnung in dem Geymüllerschen Hause, Wallnerstraße auf der Wollzeile. Der Gesundheitszustand der Kaiserin, welche am 1. März von der Erzherzogin Maria Clementina entbunden wurde, verzögerte die Privataudienz Bernadottes zum Zwecke der Überreichung seines Kreditive an den Kaiser bis zum 2. dieses Monats, und seine öffentliche Audienz und Vorstellung bei der Kaiserin bis zum 8. April. Während der Hoffestlichkeiten, welche damals stattfanden, war Bernadotte stets gegenwärtig, und ein Berichterstatter über jenen Tag erzählt, daß sowohl der Kaiser als die Kaiserin sich mit ihm mehr unterhielten als mit irgend einem andern von der Gesellschaft. Dieser vertrauliche Verkehr hatte jedoch ein rasches

Ende; denn am 13. beging Bernadotte die Unbesonnenheit, die verhaßte Trikolore von seinem Balkon herabwehen zu lassen und zu drohen, er werde dieselbe mit Gewalt verteidigen. Es erfolgte ein Aufstand, und man berichtet, daß bei der ungeheuern Aufregung der öffentlichen Stimmung nur die starken Abteilungen von Kavallerie und Infanterie, welche zu seinem Schutze aufgeboten wurden, sein Leben retteten — sie retteten dasselbe, damit er am 20. Jahrestage seiner Ankunft in Wien den schwedischen Thron besteigen konnte.

Da die Etikette einem fremden Gesandten nicht gestattete, in dieser seiner offiziellen Eigenschaft Besuche zu machen oder zu empfangen, solange er nicht förmlich bei Hofe vorgestellt war, so lebte der General während der beiden Monate seines Aufenthaltes, mit Ausnahme der letzten fünf Tage „ganz stille". Die ihn sahen, rühmten ihn als „artig, gesetzt und bescheiden", und seine beiden Sekretäre Gaudium und Freville als „sehr gebildet". Eine dritte Person in seinem Gefolge war Rudolph Kreutzer, der große Violinspieler. Bernadotte hatte damals gerade sein 34. Jahr angetreten; Kreutzer stand im 32.; beide waren folglich alt genug, um nach ihrem Geschmack und ihrer Bildung befähigt zu sein, die Größe von Beethovens Genius zu würdigen und seiner Gesellschaft sich zu erfreuen. Da überdies der Gesandte der Sohn eines Advokaten in der Provinz war, so lag in ihrer Abstammung kein so großer Unterschied des Ranges, daß er einen ungezwungenen Verkehr zwischen ihnen verhindert hätte.

Erwägt man das vorher Mitgeteilte, und erinnert man sich, daß gerade zu jener Zeit der junge General Bonaparte der Gegenstand allseitiger Bewunderung und Staunens war, so ist man vollständig vorbereitet auf die Mitteilung Schindlers über den Ursprung der heroischen Symphonie. „Die erste Idee zu jener Symphonie" (erzählt derselbe in der ersten Auflage seiner Biographie, S. 55) „soll eigentlich von General Bernadotte ausgegangen sein, welcher damals französischer Gesandter in Wien war und Beethoven sehr schätzte. So hörte ich von mehreren Freunden Beethovens. Auch Graf Moritz Lichnowsky (Bruder des Fürsten Lichnowsky), der oft mit Beethoven in der Gesellschaft Bernadottes war . . . . hat es mir so mitgetheilt." Weiter fügte er hinzu (S. 124), daß sich noch 1823 Beethoven „lebhaft erinnerte, daß Bernadotte wirklich zuerst die Idee zur Sinfonia eroica in ihm rege gemacht[1])".

---

[1]) Andreas Bertolini an Jahn: „Den ersten Gedanken zur Sinfonia Eroica

Leider hat sich an der entsprechenden Stelle der dritten Auflage wiederum Schindlers unglückliche Neigung geltend gemacht, mitunter die Vorspiegelungen seiner Einbildungskraft für Tatsachen zu nehmen. „In seinem [Bernadottes], den Notabilitäten aus allen Ständen geöffneten Salon", sagt er (I S. 101), „erschien auch Beethoven, der sich bis dahin bereits als großer Bewunderer des ersten Konsuls dieser Republik zu erkennen gegeben hatte. Von diesem General ist der Gedanke ausgegangen, Beethoven möge den größten Helden des Zeitalters in einem Tonwerke feiern. Nicht lange [!], so hatte sich dieser Gedanke zur That entfaltet u. s. w." Im weiteren Verlaufe der Geschichte dieser Symphonie gibt Schindler große Auszüge aus Beethovens eigenem Exemplar von Schleiermachers Übersetzung des Plato. Daß der Gedanke an Bonaparte als ersten Konsul die Form und den Inhalt dieser Symphonie beeinflußt habe, als Beethoven die Komposition derselben in Angriff nahm, und daß sich der Komponist eine Art von System einer politischen Moral auf Plato gründete, ist beides sehr möglich; aber Bernadotte war längst von Wien entfernt, ehe die konsularische Regierungsform zu Paris angenommen war, und die Sinfonia eroica wurde in Wien öffentlich aufgeführt, ehe Schleiermachers Plato in Berlin die Presse verlassen hatte! Es ist gewiß sehr traurig, daß so viele schöne Worte bei Schindler und seinen Abschreibern über diesen Punkt durch ein einfaches Datum auf nichts zurückgeführt werden, wie ein Schiff durch eine einzige Bombe zerstört wird; aber wie kann denn auch irgend jemand glauben, daß der vielbeschäftigte Beethoven im Alter von 27 Jahren, er, der zwei Jahre vorher, trotz Wegelers Zureden, nicht einmal Privatvorlesungen über Kant hatte beiwohnen wollen, in so kurzer Zeit ein platonischer Philosoph geworden wäre?

Wir wollen auf ein Gebiet zurückkehren, auf welchem Beethoven gerade damals weit mehr zu Hause war, als er es in Platos politischer Philosophie jemals geworden ist. Er trat in jener Zeit wiederholt öffentlich auf. In einem Konzert der Frau Duschek am 29. März 1798 spielte er eine Sonate auf dem Fortepiano mit Begleitung; welche, ist auf dem Zettel[1]) nicht angegeben; es kann eine der Sonaten Op. 12 gewesen sein, von denen wenigstens die zweite längst begonnen war (Notte-

gab Beethoven Bonapartes Zug nach Egypten, und das Gerücht von Nelsons Tod in der Schlacht bei Abukir veranlaßte den Trauermarsch."

[1]) Der Zettel befindet sich im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde. D. H.

bohm, II Beeth. S. 45, 59. Handschr. Bem. zu Thayers Katalog Nr. 60). Dann hatte ihn Salieri wieder für die Witwen- und Waisenkonzerte am 1. und 2. April engagiert. Das Vokalwerk waren Haydns „Sieben Worte"; die Instrumentalkompositionen: am ersten Abend eine Symphonie von Eybler; am zweiten (wie es auf dem Zettel hieß) Beethovens Quintett Op. 16 (vgl. den Bericht oben S. 46). Wie das Sitzungsprotokoll mitteilt, wurde dieses Ereignis gehoben durch die Anwesenheit des Kaisers Franz und der kaiserlichen Familie.

Um jene Zeit war in der Stellung Beethovens die Veränderung eingetreten, daß er als Klaviervirtuose nicht mehr ohne Nebenbuhler war. Es hatte sich in Wölffl ein seinen Fähigkeiten durchaus gewachsener Mitbewerber erhoben, und zwar ein solcher, der den Beifall der leitenden Persönlichkeiten in den musikalischen Kreisen Wiens beinahe gleichmäßig mit ihm teilte. In der Tat waren die eigentümlichen Vorzüge der beiden so geartet und so voneinander verschieden, daß es von dem Geschmacke der Zuhörer abhing, wem sie den Ruhm, daß er den andern übertreffe, zuschreiben wollten.

Joseph Wölffl aus Salzburg, zwei Jahre jünger als Beethoven, ein Wunderkind, welcher schon im Alter von sieben Jahren ein Violinkonzert öffentlich gespielt hatte, war ein Schüler von Leopold Mozart und Michael Haydn. Als er im Alter von 18 Jahren in Wien war, wurde er auf Empfehlung des großen Mozart, wie ein Berichterstatter in Schmidts Wiener Musikzeitung vom 8. August 1843 sagt, von dem polnischen Grafen Oginsky engagiert, der ihn mit nach Warschau nahm. Sein Erfolg daselbst als Klaviervirtuose, Lehrer und Komponist war beinahe beispiellos; aber die politischen Aufregungen der Jahre 1794—5 machten einen längeren Aufenthalt in jener Stadt unergiebig, wenn nicht gar gefährlich, und in dem letzteren Jahre kehrte er nach Wien zurück. Am 21. November 1795 führte er eine Oper „Der Höllenberg" an Schikaneders Bühne auf; am 14. Jan. 1797 folgte „Das schöne Milchmädchen" im Kärntnertortheater, und 1798 „Der Kopf ohne Mann." Die Zahl der von ihm in diesen Jahren veröffentlichten Kammermusikwerke war ebenfalls eine große. Doch ist es lediglich seine Eigenschaft als Klavierspieler, um derentwillen wir es hier mit ihm zu tun haben; und eine Erinnerung an den allgemeinen Grundsatz, daß eine würdige Nebenbuhlerschaft der beste Sporn für den Genius sei, darf uns hier als genügende Entschuldigung dafür gelten, daß wir einige Mitteilungen über Wölffl von seinen Zeitgenossen an dieser Stelle einflechten.

Wenn wir in einem später noch mitzuteilenden Briefe Beethovens die Worte lesen: „Auch mein Clavierspielen habe ich sehr vervollkommnet", so werden dieselben kein Erstaunen hervorrufen; denn nur durch strengen Fleiß und ununterbrochenes Streben nach fernerer Vervollkommnung konnte er seine hohe Stellung behaupten in Gegenwart solcher Nebenbuhler wie Wölffl und ein oder zwei Jahre später J. B. Cramer.

Das lebhafteste Bild von diesem erstgenannten Nebenbuhler Beethovens hat vielleicht Tomaschek in seiner Selbstbiographie[1]) gegeben, welcher ihn 1799 hörte. Seine Schilderung läßt deutlich erkennen, daß Wölffls Partei in Wien aus denen bestand, für welche außergewöhnliche Geschicklichkeit die Hauptsache war, während Beethovens Bewunderer diejenigen waren, welche von der Musik Rührung des Herzens erwarteten.

Tomaschek gibt eine Erzählung von Daniel Steibelts Besuch in Prag, welche er folgendermaßen schließt: „Nach vollbrachter Spekulation ging er, seine Börse mit Dukaten gefüllt, nach Wien, wo er vom Klavierspieler Beethoven aufs Haupt geschlagen wurde, und plötzlich dann seine Reise nach Paris vornahm." Dann fährt er so fort: „Nicht lange darauf" (nämlich im März 1799) „kam Wölffl nach Prag. Sein durch mehrere Zeitschriften verbreiteter Ruf eines außerordentlichen Klavierspielers machte alle Musikfreunde dieser Stadt auf seine Kunstleistung neugierig. Wer ihn sehen oder sprechen wollte, mußte ihn bei der blauen Weintraube suchen, wo er sich tagelang auf dem Billard tummelte, und trotz seines kunstreichen Billardspiels dennoch gegen den Marqueur über sechshundert Gulden verlor, womit ihn Wölffl auf die Einnahme seines Konzertes beschied. Das Konzert fand im Theater Statt, wo Zuhörer sich zahlreich versammelten. Wölffl spielte von seiner Composition ein Conzert mit beispielloser Reinheit und Präcision, wie es bei so ungeheuerer Spannung seiner Hände wohl niemand anders herausbringen dürfte. Dann spielte er die Mozart'sche Phantasie in F minor, welche für vier Hände in der Breitkopf'schen Herausgabe erschien, allein so wie sie gedruckt ist, ohne irgend einen Ton auszulassen, oder etwa, der Ausführung wegen, den Werth der Noten zu kürzen, wie es die sogenannten Romantiker unserer Zeit lieben, und durch heilloses Tongewirr bei aufgehobener Dämpfung wieder alles auszugleichen wähnen. Wie gesagt, er spielte dieses Tonstück ohne allen Mißgriff. Zuletzt phantasirte er, worin er das Thema

[1]) Libussa, 12. Prag 1845, S. 379 ff.

aus dem Sonntagskind[1]): ‚Wenns Lieserl macht' eingewebt, und dann beschloß er mit einigen sehr schönen und sehr brillanten Variationen das Concert. Ein reichlicher Beifall wurde dem in seiner Art einzigen Virtuosen zu Theil. — Ein Klavierspieler, der sechs Fuß in der Länge mißt, dessen Finger, ungeheuer lang, eine Spannung von einer Terzdecime ohne alle Anstrengung ausführen, der noch dazu so mager ist, daß an ihm alles, wie an einer Vogelscheuche, klappert, der mit der unglaublichsten Leichtigkeit, mit einem zwar schwachen, jedoch einem netten Anschlag alle Schwierigkeiten, für andere Klavierspieler Unmöglichkeiten, vollführt, ohne die ruhige Haltung des Körpers dabei zu verlieren, der oft ganze Stellen in mäßig bewegtem Tempo mit einem und demselben Finger, wie in dem Andante der Mozartschen Phantasie die lange in Sechzehnteln fortgehende Stelle im Tenor zu binden weiß — ein solcher Klavierspieler ist wohl einzig in seiner Art zu nennen. Was würden wohl unsere Journalisten über einen solchen Klavierspieler sagen, gegen den alle unsere Pianisten sammt ihrem Gepäck von Etüden und sogenannten Phantasieen Nullen sind, die das Sinnvolle der wahren Kunst nie erkannt, die ihre Bravour nach den possierlichen Sprüngen der Heupferdchen studiren, sich daher zu echten musikalischen Gasconiern heranbilden. Wölffl's eigenthümliche Virtuosität abgerechnet, hatte sein Spiel weder Licht noch Schatten, es mangelte ihm männliche Kraft ganz und gar, daher es kommen möchte, daß sein Spiel nicht in das Innere des Menschen drang, sondern das Gymnastische daran zur Bewunderung hinriß. Uebrigens fehlte es ihm bei sonstiger Gutartigkeit an feiner Bildung, sein kindisch humoristisches Wesen hat ihm den Namen eines närrischen Wölffl zugezogen." Tomaschek erzählt hierauf eine Anekdote, welche diese letzte Mitteilung näher erläutert, und fügt eine weitere hinzu, aus der hervorgeht, daß Wölffl doch nicht ganz ohne richtige Empfindung war. „Als man ihn fragte, warum er nicht so weitgreifig schreibt, wie er spielt? — gab er zur Antwort: was würde die Welt, die mich ohnehin für närrisch hält, erst dazu sagen, wenn ich der Art Compositionen, die für meine langen Finger leicht sind, den gewöhnlichen Menschenhänden anbieten würde?"

Eine Parallele zwischen Beethoven und Wölffl in einer Korrespondenz der Leipziger Allg. Musikzeitung (I 245) vom 22. April 1799, also gerade aus der Zeit, in welcher die Leistungen der beiden Künstler Gegenstand der allgemeinen Unterhaltung in den musikalischen Kreisen

---

[1]) Operette von Wenzel Müller.

waren und allen, welche sie gehört hatten, in frischer Erinnerung lebten, paßt vortrefflich zu dem Gegenstande dieses Kapitels. Der Schreiber sagt:

„Die Meinungen über den Vorzug des einen vor dem andern sind hier getheilt: doch scheint es, als ob sich die größere Partei auf die Seite des Letzteren [Wölffl] neigte. Ich will mich bemühen, Ihnen das Eigene Beider anzugeben, ohne an jenem Vorrangstreite Theil zu nehmen. Beethovens Spiel ist äußerst brillant, doch weniger delicat, und schlägt zuweilen in das Undeutliche über. Er zeigt sich am allervortheilhaftesten in der freien Phantasie. Und hier ist es wirklich ganz außerordentlich, mit welcher Leichtigkeit und zugleich Festigkeit in der Ideenfolge B. auf der Stelle jedes ihm gegebene Thema nicht etwa in den Figuren variirt (womit mancher Virtuos Glück und — Wind macht), sondern wirklich ausführt. Seit Mozarts Tode, der mir hier noch immer das non plus ultra bleibt, habe ich diese Art des Genusses nirgends in dem Maße gefunden, in welchem sie mir bei B. zu Theil ward. Hierin steht ihm Wölffl nach. Aber Vorzüge vor ihm hat W. darin, daß er, bei gründlicher musikalischer Gelehrsamkeit und wahrer Würde in der Composition, Sätze, welche geradehin unmöglich zu executiren scheinen, mit einer Leichtigkeit, Präcision und Deutlichkeit vorträgt, die in Erstaunen versetzt (freilich kommt ihm dabei die große Struktur seiner Hände sehr zu Statten), und daß sein Vortrag überall so zweckmäßig und besonders auch im Adagio so gefällig und einschmeichelnd, gleich fern von Kahlheit und Überfüllung — ist, daß man nicht blos bewundern, sondern genießen kann .... Daß Wölffl durch sein anspruchloses, gefälliges Betragen über Beethovens etwas hohen Ton noch ein besonderes Uebergewicht erhält — ist sehr natürlich[1]."

Wölffl gab wenige Wochen, nachdem er Prag verlassen hatte, in Dresden eine ähnliche Probe seiner Geschicklichkeit, wie wir eine solche früher in betreff Beethovens nach Wegeler zitierten. Als nämlich das Klavier in den Saal gebracht worden war, in welchem die Probe zu Wölffls Konzert in C-Dur stattfinden sollte, fand sichs, daß dasselbe genau einen halben Ton zu tief gestimmt war. „Der Klavierstimmer verlangte eine Stunde zum Hinaufstimmen. — Warum nicht gar? sagte Wölffl ganz kaltblütig. Haben Sie nur die Güte anzufangen: ich muß transponiren! Und so spielte er denn eins der schwersten Conzerte, die mir nur in meinem Leben vorgekommen sind, aus Cis-Dur und mit einer Leichtig-

---

[1]) Die Stelle auch bei Nohl II S. 63. Vgl. dessen Anm. 31, S. 465.

keit, Fertigkeit, Genauigkeit und Präcision, welche die ganze Kapelle in Erstaunen setzte. Da Sie seine Schreibart in Sachen, welche er für sich selbst gesetzt hat, genau kennen: so wissen Sie am besten, was das sagen will [1])."

Keine Biographie Beethovens, welche nur einigen Anspruch auf Vollständigkeit macht, kann die etwas aufgeblasene und bombastische Erzählung übergehen, welche Seyfried von dem Wetteifer zwischen Beethoven und Wölffl gibt. Ignaz von Seyfried war in jener Periode einer von Schikaneders Kapellmeistern, eine Stellung, zu welcher er in einem Alter von noch nicht ganz 21 Jahren berufen worden war, und deren Geschäfte er am 1. März 1797 übernommen hatte. Er gehörte zu den am meisten versprechenden jüngeren Komponisten der Hauptstadt, stammte aus einer hochangesehenen Familie, hatte Universitätsstudien gemacht und sein persönlicher Charakter war unantastbar. Es war natürlich, daß er Zutritt zu den musikalischen Salons erhielt, und seine Erinnerungen an Musik und Musiker in diesen Jahren dürfen als Ergebnisse persönlicher Beobachtung angesehen werden. Das ungünstige Licht, welches die Untersuchungen Nottebohms auf ihn als Herausgeber der sogenannten Studien Beethovens geworfen haben [2]), fällt nicht auf die Berichte über tatsächliche Dinge, welche leicht zu seiner eigenen Kenntnis kommen konnten, und der Abschnitt, welcher hier aus dem Anhange zu den „Studien" mitgeteilt wird, wenn auch 30 Jahre nach den Ereignissen, die er beschreibt, niedergeschrieben, trägt alle Kennzeichen eines wahrheitsgetreuen Berichtes aus des Schreibers eigener Erinnerung.

„Schon hatte Beethoven (heißt es S. 5 u. fg.) durch mehrere Kompositionen Aufsehen erregt und galt in Wien für einen Clavierspieler ersten Ranges, als ihm in den letzten Jahren des verflossenen Jahrhunderts ein ebenbürtiger Rival erwuchs. Da erneuerte sich gewissermaßen die alte Pariser Fehde der Gluckisten und Piccinisten, und die zahlreichen Kunstfreunde der Kaiserstadt zerfielen in zwei Parteien. An der Spitze von Beethovens Verehrern stand der liebenswürdige Fürst von Lichnowsky; zu Wölffls eifrigsten Protectoren gehörte der vielseitig gebildete Freiherr Raymund von Wetzlar, dessen freundliche Villa (am Grünberge nächst dem kaiserlichen Lustschlosse Schönbrunn) allen fremden und einheimischen Künstlern in den reizenden Sommermonaten mit echt

---

[1]) A. M. Z. I S. 560.

[2]) Rochlitz hat nach Jahns Beweise Tatsachen in Mozarts persönlicher Geschichte gefälscht; Seyfried, wie Nottebohm dargetan, fälschte gewisse Manuskripte über musikalische Theorie — sehr verschiedene Dinge, freilich beide gleich tadelnswert.

brittischer Loyalität eine gleich angenehme als wünschenswerthe Freistätte gewährte. Dort verschaffte der höchst interessante Wettstreit beider Athleten nicht selten der zahlreichen, durchaus gewählten Versammlung einen unbeschreiblichen Kunstgenuß; jeder trug seine jüngsten Geistesproducte vor; bald ließ der eine oder der andere den momentanen Eingebungen seiner glühenden Phantasie freien ungezügelten Lauf; bald setzten sich beide an zwei Pianoforte, improvisirten wechselweise über gegenseitig sich angegebene Themas und schufen also gar manches vierhändige Capriccio, weches, hätte es im Augenblicke der Geburt zu Papier gebracht werden können, sicherlich der Vergänglichkeit getrotzt haben würde. — An mechanischer Geschicklichkeit dürfte es schwer, vielleicht unmöglich gewesen sein, einem der Kämpfer vorzugsweise die Siegespalme zu verleihen: ja, Wölffl'n hatte die gütige Natur noch mütterlicher bedacht, indem sie ihn mit einer Riesenhand ausstattete, die ebenso leicht Decimen, als andere Menschenkinder Octaven spannte, und es ihm möglich machte, fortlaufend doppelgriffige Passagen in den genannten Intervallen mit Blitzesschnelligkeit auszuführen. — Im Phantasiren verleugnete Beethoven schon damals nicht seinen mehr zum unheimlich Düstern sich hinneigenden Charakter; schwelgte er einmal im unermeßlichen Tonreich, dann war er auch entrissen dem Irdischen; der Geist hatte zersprengt alle beengenden Fesseln, abgeschüttelt das Joch der Knechtschaft, und flog siegreich jubelnd empor in lichte Aetherräume; jetzt brauste sein Spiel dahin gleich einem wild schäumenden Cataracte, und der Beschwörer zwang das Instrument mitunter zu einer Kraftäußerung, welcher kaum der stärkste Bau zu gehorchen im Stande war; nun sank er zurück, abgespannt, leise Klagen aushauchend, in Wehmuth zerfließend: — wieder erhob sich die Seele, triumphierend über vorübergehendes Erdenleiden, wendete sich nach oben in andachtsvollen Klängen, und fand beruhigenden Trost am unschuldsvollen Busen der heiligen Natur. — Doch wer vermag zu ergründen des Meeres Tiefe? Es war die geheimnisreiche Sanscritsprache, deren Hieroglyphen nur der Eingeweihte zu lösen ermächtigt ist! — Wölffl hingegen, in Mozarts Schule gebildet, blieb immerdar sich gleich: nie flach, aber stets klar, und eben deswegen der Mehrzahl zugänglicher; die Kunst diente ihm blos als Mittel zum Zwecke, in keinem Falle als Prunk- und Schaustück trockenen Gelehrtthuns; stets wußte er Antheil zu erregen, und diesen unwandelbar an den Reihengang seiner wohlgeordneten Ideen zu bannen. — Wer Hummel'n gehört hat, wird auch verstehen, was damit gesagt sein will. —"

„Noch ein ganz eigenthümliches Vergnügen erwuchs dabei dem vorurtheilsfreien, unbefangenen Beobachter im stillen Reflectiren über beide Mäcenaten, wie sie in gespannter Aufmerksamkeit den Leistungen ihrer Schützlinge lauschend folgten, beifallspendende Blicke sich zusendeten, und schließlich mit altritterlicher Courtoisie dem gegenseitigen Verdienste unbedingt volle Gerechtigkeit widerfahren ließen."

„Die Protegirten selbst aber kümmerten sich darum blutwenig. Sie achteten sich, weil sie sich selbst am besten zu taxiren wußten, und als gerade, ehrliche Deutsche von dem lobwürdigen Grundsatze ausgingen: daß die Kunststraße für viele breit genug wäre, ohne sich wechselseitig auf der Wandelbahn zum Ziele des Ruhmes neidisch zu beirren."

Jedenfalls war dies die Empfindung Wölffls, und er bewies seine Achtung vor seinem Nebenbuhler dadurch, daß er ihm die Klaviersonaten Op. 7 dedizierte, welche in der Allgemeinen Musikalischen Zeitung (I 236—38, Jan. 1799) im höchsten Grade gerühmt wurden.

Eine andere wertvolle und interessante Besprechung von Beethovens Leistungen und Eigentümlichkeiten als Klaviervirtuose gerade in dieser Periode ist in der bereits angeführten Selbstbiographie Tomascheks enthalten, welcher ihn während der Dauer des Besuches, den Beethoven in diesem Jahre wiederum in Prag machte, sowohl öffentlich als in Privatkreisen hörte. Johann Wenzel Tomaschek war damals sowohl seinem Alter (geb. 17. April 1774 zu Skutsch) als seiner musikalischen Bildung nach imstande, sich über eine solche Erscheinung ein unabhängiges Urteil zu bilden. Daß er in späteren Jahren nicht völlig einverstanden war mit der Art und Weise, wie Beethoven sein großartiges, übrigens von ihm vollständig erkanntes Talent anwandte, ist bekannt. „Wenn verglichen sein soll", sagte er, „so denke ich mir Mozarts Geist als eine Sonne, die leuchtet und erwärmt, ohne ihre gesetzmäßige Bahn zu verlassen; Beethoven nenne ich einen Komet, der kühne Bahnen bezeichnet, ohne sich einem Systeme zu unterordnen, dessen Erscheinen zu allerlei abergläubischen Deutungen Anlaß gibt: oder, Mozart sendet seine ewig jungen Morgenstrahlen der Morgensonne gleich zur Erde, sie zu erhellen und zu erwärmen; Beethoven sammelt die glühenden Strahlen der Mittagssonne in einem Brennpunkt zusammen, sammelt auch die Schatten der Nacht, die zu kühlen und zu laben, denen die brennende Glut unerträglich." Dies betraf nun freilich Beethoven den Komponisten am Ende seiner Laufbahn; unser gegenwärtiger Gegenstand aber ist zunächst Beethoven der Pianist, als er Prag wieder besuchte.

„Im Jahre 1798", sagt Tomaschek, leider ohne irgend einen näheren Hinweis auf die Zeit des Jahres zu geben, „in dem ich das juridische Studium fortsetzte, kam Beethoven, der Riese unter den Klavierspielern, nach Prag. Er gab im Konviktssaal ein sehr besuchtes Konzert, in welchem er sein C-Dur-Konzert Op. 15, dann das Adagio und das graziöse Rondo aus A-Dur Op. 2 vortrug, dann mit einer freien Phantasie über das ihm von der Gräfin Sch . . . . (Schlick?) aus Mozarts Titus gegebene Thema „Ah tu fosti il primo oggetto" (Duett Nr. 7) schloß. Durch Beethovens großartiges Spiel und vorzüglich durch die kühne Durchführung seiner Phantasie wurde mein Gemüt auf eine ganz fremdartige Weise erschüttert; ja ich fühlte mich in meinem Innersten so tief gebeugt, daß ich mehrere Tage mein Klavier nicht berührte, und nur die unvertilgbare Liebe zur Kunst, dann ein vernunftgemäßes Überlegen es allein über mich vermochten, meine Wallfahrten zum Klavier wie früher, und zwar mit gesteigertem Fleiße fortzusetzen."

„Ich hörte Beethoven in seinem zweiten Konzert, dessen Spiel und auch dessen Komposition nicht mehr den gewaltigen Eindruck auf mich machten. Er spielte diesmal das Konzert in B-Dur, das er in Prag erst komponiert[1]). Dann hörte ich ihn zum drittenmal beim Grafen C . . . [Clary? Clam?], wo er nebst dem graziösen Rondo der A-Dur-Sonate über das Thema: ‚Ah vous dirai je Maman' phantasierte. Ich verfolgte diesmal mit ruhigerem Geiste Beethovens Kunstleistung, ich bewunderte zwar sein kräftiges und glänzendes Spiel, doch entgingen mir nicht seine öfteren kühnen Absprünge von einem Motiv zum andern, wodurch dann die organische Verbindung, eine allmähliche Ideenentwicklung aufgehoben wird. Solche Übelstände schwächen oft seine großartigsten Tonwerke, die er in seiner überglücklichen Konzeption schuf. Nicht selten wird der unbefangene Zuhörer durch sie gewaltsam aus seiner überseligen Stimmung herausgehoben. Das Sonderbare und Originelle schien ihm bei der Komposition die Hauptsache zu sein, auch bestätigt es seine Antwort hinlänglich, die er einer Dame, als sie ihn frug, ‚ob er Mozarts Opern öfters besuche?' zur Antwort gab: ‚Er kenne sie nicht und höre auch nicht gern fremde Musik, da er seine Originalität nicht einbüßen will'[2])."

---

[1]) Aus einem Briefe Beethovens werden wir sehen, daß dieses Konzert früher als das in C-Dur komponiert war. Tomascheks Bemerkung kann auf die Umarbeitung desselben bezogen werden, mit welcher Beethoven 1798 beschäftigt war. Vgl. Nottebohm II, Beeth. S. 476 ff.

[2]) Schindler spricht mitunter von dem Vergnügen, mit welchem Beethoven

Tomaschek legt dann ausführlicher seine Meinung über Beethoven als Komponisten dar. Was er sagt, ist eine so freimütige und offene Mitteilung der Empfindungen einer großen Partei, welche während der ganzen Laufbahn des Komponisten und noch später nicht imstande war, seine Werke vollständig zu genießen, daß wir der Versuchung nicht widerstehen können, einige Gedanken daraus mitzuteilen. Er fährt nämlich fort: „Hätten Beethovens schon damals freilich noch spärlich erschienene Werke sich mir von Seiten des Rhythmus, der Harmonie und des Kontrapunktes als klassische Kunstwerke angekündigt, so würden sie mich vielleicht für immer entmutigt haben, für meine Fortbildung das Weitere zu thun, so aber fühlte ich mich durch Beethovens Werke nur aufgerüttelt und fest überzeugt, daß selbst das größte Genie die ernsten Zügel theoretischer Bildung ehren müsse, und verdoppelte nun meinen Fleiß, um dahin zu gelangen, wo von der heiligen Kunst der Kuß der Weihe nur den Würdigen gespendet wird. Es gab und gibt noch [1844] viele der Musikfreunde, die sich mit Beethovens Muse durchaus nicht befreunden wollen: es gab und gibt auch sehr viele Enthusiasten für dessen Tonwerke. Ich gehöre weder zu jenen, noch zu diesen, auch bin ich als Tondichter mündig genug, um mein Urteil über Beethovens künstlerisches Wirken ohne Scheu aussprechen zu können. Ich halte ihn für einen der begabtesten Tondichter, jedoch nur für Instrumentalmusik, nicht aber für Vokalmusik, worin er nicht sehr glücklich war. Die Harmonie, der Kontrapunkt, dann Eurhythmie und vorzüglich die musikalische Ästhetik schienen ihm nicht allzusehr am Herzen zu liegen, daher selbst seine großangelegten Tonwerke durch manches Triviale entstellt sind[1]). Möge die ganze Welt anders über ihn denken, ich werde deshalb meine Meinung über ihn nie ändern; denn der Dienst, in dem ich für die Verherrlichung der Kunst stehe, ist mir zu heilig, als daß ich gegen meine Überzeugung sprechen sollte. Viele, wenn sie von Beethoven sprechen, sind auch gleich bei Mozart, wo der letzte immer das Kürzere zieht, sie vergessen aber, daß des ersteren Werke, welche mit mehr Verständnis und Grazie ausgestattet sind, als seine späteren Werke, diese Vorzüge gerade der vernünftigen von Mozart ausgeprägten Form verdanken, und noch immer einen wohlthuenden Eindruck auf den Zuhörer machen. Ich hasse von jeher alle Vergleichungen, vorzüglich aber im Gebiete der Kunst; doch wenn schon verglichen sein

gelegentlich zubringliche Menschen mystifizierte. Jene Erzählung scheint ein Beispiel davon zu sein.

[1]) Urteile wie dieses haben immerhin ein historisches Interesse. H. D.

soll" usw. „Beethoven schied von Prag, und ich fühlte die günstige Wirkung, den Herrn des Klavierspiels in seinen Schöpfungen gehört zu haben." So endet der alte würdige Tomaschek seine Erzählung von diesem Besuche Beethovens in Prag. Als er schrieb, hatte er alle größeren Virtuosen auf dem Klavier gehört, welche sich seit Mozarts Tagen bis 1840 Ruhm erworben hatten, und noch war Beethoven für ihn „der Herr des Klavierspiels" und der „Riese unter den Klavierspielern" geblieben. Und wie groß Beethoven auch jetzt schon war, als Tomaschek ihn hörte: drei Jahre später konnte er schreiben, daß er sein Spiel noch in hohem Grade vervollkommnet habe.

Gegen Ende des Jahres 1798 trat Beethoven wieder als Klavierspieler und Komponist vors Publikum. Am 27. Oktober spielte er in Schikaneders Theater im Starhembergischen Freihause auf der Wieden (wo die Zauberflöte zuerst aufgeführt worden war) ein Klavierkonzert seiner Komposition; und am 5. November spielte Schuppanzigh ein Konzert von Viotti und ein Adagio von Beethoven; beidemale sang der Bassist Fischer aus Berlin[1]).

Der Geschichte des Jahres 1798 ist nur noch hinzuzufügen, daß dies die Zeit ist, in welche Beethoven den Anfang seiner Schwerhörigkeit setzte.

Das Jahr 1799 bietet im ganzen, gleich dem vorhergehenden, nur spärliches Material für den Biographen Beethovens und steht hierdurch in völligem Gegensatze zu dem folgenden und jedenfalls allen späteren Jahren, in welchen die Menge und Mannigfaltigkeit der Nachrichten nicht geringe Verwirrung verursacht.

So kann aus dem ersten Vierteljahr desselben, abgesehen von der Komposition oder Veröffentlichung eines oder zweier kleineren Werke, nichts gegeben werden, als ein Brief Beethovens an seinen Freund Zmeskall, von dem letzteren datiert: „März 24. 1799." Bezieht sich derselbe auch lediglich auf ein Konzertbillett, so ist er doch charakteristisch genug, um wörtlich mitgeteilt zu werden[2]).

„Ich sagte Ihnen schon gestern", so beginnt der Brief ohne weitere Einleitung, „daß ich Ihr Billet nicht annehmen werde, sie sollten mich besser kennen, als daß sie glaubten ich sei im Stande einem meiner Freunde ein Vergnügen zu rauben, um einem andern dadurch Vergnügen zu machen, was ich sagte, das halte ich, ich schicke es ihnen hier zurück, und bin froh,

---

[1]) K. F. Pohl in der Neuen Freien Presse vom 18. Dezember 1869.

[2]) Derselbe befand sich im Besitze des Verfassers. Er trägt weder Adresse noch Datum.

daß ich nicht so wankelmüthig bin, alle Augenblick eine andere Meinung zu haben, sondern fest bei dem beharre, was ich sage."

„sie schienen mir empfindlich gestern über mich zu sein, vielleicht weil ich etwas heftig behauptete, daß sie unrecht gethan hatten das Billet wegzugeben, aber wenn sie denken daß ich vorgestern deswegen zwei Briefe, sage zwei: an L. (?) und die Fürstin schrieb, um eines zu erhalten, so kann sie das nicht wundern, und dann noch dazu, daß ich nicht so kalter Natur bin, und daß ich meine Freude vereitelt sahe, da ich jemand hatte mit diesem Billet Freude machen wollen, doch war das auch gleich vorbei bei mir, denn was nicht zu ändern ist darüber kann man sich nicht zanken."

„ich lasse ihrer bonhommie ihren Werth, aber das sei dem Himmel geklagt, die Freundschaft hat schweres gedeihen dabei."

„ich bin deswegen nicht minder wie sonst
ihr Freund
L. v. Beethoven."

„ich schicke es ihnen so spät, weil ich diesen Morgen das ihrige früh wegschicken mußte, ohne daß es unbrauchbar geworden wäre, und das meinige hab ich erst jetzt bekommen, und schicke es ihnen gleich, hätte ich auch keines erhalten, so hätten sie es doch auf jedenfall erhalten."

Dieser kleine Wettstreit des Edelmuts ist in allen den 35 Jahren, in welchen Beethoven mit Zmeskall durch innige Freundschaft verbunden war, soweit unsere Kenntnis reicht, das einzige Beispiel gewesen, welches einem Streite einigermaßen ähnlich gesehen hätte. Betrachtet man die Beständigkeit und Dauer dieses intimen Verkehrs, so wird man nichts Ähnliches in der Lebensgeschichte des Komponisten finden.

Zwei neue und wertvolle, wenngleich nur vorübergehende Bekanntschaften machte Beethoven in diesem Jahre; erstlich mit Dragonetti, dem größten Kontrabassisten, den die Geschichte der Musik kennt, und dann mit Johann Baptist Cramer, einem der größten Klavierspieler. Domenico Dragonetti (geb. 1763 in Venedig, gest. 1846 in London) zeichnete sich ebenso sehr durch seine erstaunliche Fertigkeit aus, wie durch sein tiefes und wahres musikalisches Gefühl. Er befand sich damals — im Frühling des Jahres 1799, soweit wir imstande sind, die Zeit zu bestimmen — auf der Rückreise aus seiner Vaterstadt Venedig, der er einen Besuch gemacht, nach London, und da sein Weg ihn über Wien führte, so blieb er dort einige Wochen. Beethoven und er trafen sich sehr bald und fanden gegenseitig Gefallen an einander. Viele Jahre später erzählte Dragonetti dem später zu Brighton in England lebenden Herrn Samuel Appleby folgende Anekdote. Beethoven hatte gehört, daß sein neuer Freund Musik für das Violoncell auf seinem ungeheuern Instrument ausführen könne. Als ihn Dragonetti eines Morgens auf seinem Zimmer

besuchte, sprach er den Wunsch aus, eine Sonate zu hören. Man ließ den Kontrabaß holen, und die Sonate Op. 5 Nr. 2 wurde gewählt. Beethoven spielte seine Partie, die Augen unverwandt auf seinen Mitspieler gerichtet; als aber im Finale die Arpeggios kamen, geriet er in eine so freudige Aufregung, daß er beim Schlusse aufsprang und Instrument und Spieler zugleich mit seinen Armen umschlang. Die unglücklichen Kontrabassisten in den Orchestern hatten während der nächsten paar Jahre häufig genug Gelegenheit, zu bemerken, daß diese neue Enthüllung über die Kräfte und Fähigkeiten ihres Instrumentes von Beethoven nicht vergessen worden war.

J. B. Cramer, 24. Februar 1771 in Mannheim geboren, wurde, da sein Vater, der bekannte Violinist Wilhelm Cramer, 1772 sich in London festsetzte, in England erzogen und ausgebildet, hatte zuerst den Unterricht des bekannten Bensor, dann den Joh. Samuel Schröters und Clementis genossen; aber gleich Beethoven war er in vielfacher Hinsicht sein eigener Lehrer gewesen. Er besuchte den Kontinent so selten und in so langen Zwischenräumen, daß seine außerordentlichen Verdienste auf demselben niemals völlig verstanden und gewürdigt worden sind. Und doch war er im Anfang unseres Jahrhunderts eine ziemliche Reihe von Jahren hindurch im ganzen der erste Klavierspieler Europas. Man kann keinen besseren Beweis von der Reinheit seines Geschmacks und der Sicherheit seines Urteils geben, als die einfache Tatsache, daß jene wohlbekannten Übungen, die noch jetzt in allen Teilen der gebildeten Welt benutzt werden, von ihm ursprünglich in der Absicht geschrieben waren, die Ausführung der Werke Joh. Sebastian Bachs zu erleichtern, deren begeisterter Verehrer Cramer von seiner Jugend an gewesen war.

Der Zweck seiner Reise von 1799 war nicht, seine eigenen Talente und Fähigkeiten zu zeigen, sondern seine allgemeine musikalische Bildung zu vervollkommnen und aus der Beobachtung des Stiles und der charakteristischen Eigentümlichkeiten der größten Klavierspieler des Kontinents selbst noch Nutzen zu ziehen. In Wien erneuerte er seinen Verkehr mit Haydn, dessen besonderer Günstling er in London gewesen war, und trat sofort in ein enges Freundschaftsverhältnis zu Beethoven. Cramer übertraf Beethoven in der vollkommenen Sauberkeit und Korrektheit seiner Darstellung; Beethoven versicherte ihm, daß er seinen Anschlag dem aller anderen Spieler vorzöge. Seine Technik war erstaunlich, doch in noch höherem Grade zeichnete er sich aus durch Geschmack, Gefühl und Ausdruck. Beethoven aber stand hoch über ihm an Kraft und Energie, besonders

wenn er aus dem Stegreif spielte. Jeder von ihnen nahm in seiner Sphäre den ersten Platz ein; jeder aber fand in den Vorzügen des andern viel zu lernen, und beide ließen auch in späteren Jahren ihren gegenseitigen Fähigkeiten volle Gerechtigkeit widerfahren. So sagt Ries von Beethoven: „Unter den Klavierspielern lobte er nur einen als ausgezeichneten Spieler: John Cramer. Alle anderen galten ihm wenig [1]).“ Andererseits hat Cramer lange Zeit nachher dem obengenannten Mr. Appleby gegenüber, welcher ihn genau kannte, seine Ansicht ausgesprochen, daß niemand sagen dürfe, er habe aus dem Stegreife spielen gehört, der nicht Beethoven gehört habe. Er erläuterte dies durch folgendes Erlebnis. Als er nämlich eines Morgens einen Besuch bei Beethoven machen wollte, hörte er ihn, da er ins Vorzimmer trat, frei für sich phantasieren, und blieb dort über eine halbe Stunde, völlig hingerissen, stehen; niemals in seinem Leben hatte er so ungewöhnliche Wirkungen, so wunderbare Kombinationen gehört. Da er wußte, daß es Beethoven im höchsten Grade unangenehm war, wenn ihm bei solchen Gelegenheiten jemand zuhörte, zog er sich zurück und ließ ihn niemals wissen, daß er ihn in dieser Weise gehört habe. Alles in allem genommen, sei Beethoven, wenn nicht der erste, doch einer der ersten und bewunderungswürdigsten Klavierspieler, die er je gehört, sowohl hinsichtlich des Ausdrucks als der Fertigkeit. So erzählte Mr. Appleby.

Eine hübsche Anekdote teilte uns Cramers Witwe mit. In einem Augartenkonzert gingen die beiden Künstler umher und hörten eine Aufführung von Mozarts Klavierkonzert in C-Moll (Köchel 491). Beethoven stand plötzlich still, und indem er die Aufmerksamkeit seines Begleiters auf das außerordentlich einfache, doch eben so schöne Motiv hinlenkte, welches erst gegen das Ende des Stückes eintritt, rief er aus: „Cramer! Cramer! Wir werden niemals im Stande sein, etwas Ähnliches zu machen!“ Und wo das Motiv sich wiederholt und zu einer Steigerung bearbeitet wird, bezeichnete Beethoven, indem er seinen Körper hin und her bewegte, den Takt und gab in jeder möglichen Weise eine bis zum Enthusiasmus sich steigernde Freude zu erkennen.

Interessant und wertvoll sind Schindlers Mitteilungen aus seinen mit Cramer und Cherubini im Jahre 1841 über Beethoven geführten Gesprächen. Nur hatte er einen wichtigen Punkt unbeachtet ge-

---

[1]) Beethoven hat auch später (1817) noch Potter gegenüber geäußert, daß ihn Cramer als Klavierspieler mehr befriedigt habe, als irgend ein anderer.

lassen: daß nämlich die Besuche jener beiden Meister in Wien um 5 Jahre voneinander getrennt waren. Gerade diese 5 Jahre aber waren für Beethoven von verhängnisvoller Bedeutung. Während ihres Verlaufes hatte seine Taubheit, zu gering, um Cramers Aufmerksamkeit zu erregen, solche Fortschritte gemacht, daß sie nicht mehr verheimlicht werden konnte, und bei der zunehmenden Hingebung an die produktive Tätigkeit und dem gezwungenen Verzicht auf den Ruhm des Virtuosen hatte sie, infolge der natürlich sich ergebenden Vernachlässigung des Übens, auch auf die Art und Weise seines Spiels einen ungünstigen Einfluß geübt. Daher die Verschiedenheit in den Ansichten so kompetenter Beurteiler wie Cramer, der ihn schilderte, wie er 1799—1800 war, und Cherubini, der ihn 1805—1806 hörte. Weitere 2 Jahre später gab Clementi eine ohne Zweifel gerechte und aufrichtige Mitteilung von der Abnahme von Beethovens Leistungen als Klavierspieler, die er jedoch, wenigstens noch für einige Jahre, nicht auf sein freies Phantasieren ausdehnte. Wir werden von Ries und anderen völlige Bestätigung dieser Tatsache erhalten; für jetzt kommen wir auf Schindlers Bericht zurück. Derselbe erwähnt zuvörderst, daß er das Wichtigere „Cramers warmer Teilnahme für Beethoven" verdanke; dann gibt er ihre Urteile über Beethovens Klavierspiel in folgender Weise (Bd. II, S. 232). „Der kurz angebundene Cherubini charakterisierte es mit einem Worte: rauh. Der Gentleman Cramer wollte jedoch weniger Anstoß an dem Rauhen des Vortrages gefunden haben, als vielmehr an dem unzuverlässigen Wiedergeben einer und derselben Komposition, heute geistreich und voll charakteristischen Ausdrucks, morgen aber launenhaft bis zur Unklarheit, oft verworren." (Das bestätigen Ries, Czerny und andere.) „Aus diesem Grunde hatten einige Freunde den Wunsch geäußert, mehrere Werke, einige noch im Manuskript, von Cramer öffentlich vortragen zu lassen, womit eine sehr empfindliche Seite Beethovens berührt worden: die Eifersucht ward erweckt, der, nach Cramers Worten, gegenseitige Spannung gefolgt ist."

Diese „Spannung" ließ jedoch keinen so tiefen Stachel zurück, um Cramers gute Meinung von Beethoven sowohl als Menschen wie als Künstler zu vermindern oder die freie Äußerung derselben unmöglich zu machen. Diese Tatsache wird durch das übereinstimmende Zeugnis seiner überlebenden Gattin und seines Sohnes, sowie zweier anderen hochangesehenen Bewunderer Beethovens, Charles Neate und Cipriani Potter, und anderer, welche Cramer wohl kannten, bezeugt. Potter hat nach der Veröffentlichung jener Anekdote (I² S. 379) dem Verfasser

eine Tatsache mitgeteilt, welche ein neues Interesse gewährt. Cramer selbst brachte nämlich die Trios Op. 1 mit nach London und machte sie dort bekannt. Jene Worte, in die er beim Spielen derselben ausbrach: „Das ist der Mann, der uns für den Verlust Mozarts trösten wird!“ sind also gesprochen worden, als Cramer bereits Beethoven persönlich kennen gelernt hatte. Derselbe Gewährsmann hörte auch die zwei Sonaten für Klavier und Violine Op. 23 und Op. 24 von Cramer und seinem Bruder Friedrich spielen, in deren erster sie den einleitenden Satz Adagio nahmen, anstatt Presto, wie in der gedruckten Ausgabe vorgeschrieben ist (?!). Die Mitteilungen Cramers über Beethoven waren für Potter die Hauptveranlassung, nach dem Falle Napoleons nach Wien zu reisen und die Bekanntschaft des großen Meisters zu machen, um womöglich sein Schüler zu werden.

Cramer verehrte von allen Komponisten am meisten Händel und Mozart, obgleich er sein Leben lang auch Bachs Klavierkompositionen liebte; dagegen erschienen die schroffen Übergänge und die fremdartigen Modulationen und Passagen, die Beethoven immer unbedenklicher in seinen Werken anbrachte, ihm ähnlich wie Tomaschek und so manchen anderen seiner Zeitgenossen als Unvollkommenheiten und Zerrbilder von Kompositionen, welche sie als Muster von Schönheit und harmonischen Verhältnissen nicht ansehen zu können glaubten. Diesem Gefühle gab er einst, als Potter, damals ein junger Mann, einige schwer verständliche Kombinationen lobte, mit komischer Übertreibung Ausdruck, indem er sagte: „Wenn Beethoven sein Tintenfaß über ein Stück Notenpapier ausschüttete, so würden Sie es bewundern!“

Über Beethovens Betragen in Gesellschaft teilt Schindler im weiteren Verlauf folgendes mit (I S. 115): „Beider Aussagen [die von Cramer und Madame Cherubini] standen in gutem Einklange, daß nämlich unser Tondichter in gemischten Kreisen ein ebenso zurückhaltendes, oftmals steifes, künstlerstolzes Benehmen zu beobachten pflegte, als er wiederum in vertraulichem Verkehr drollig, aufgeweckt, zuweilen sogar schwatzhaft gewesen und es liebte, alle Künste des Witzes und der Sarkasmen spielen zu lassen, dabei er jedoch nicht immer Klugheit verraten, insbesondere in politischen Dingen und sozialen Vorurteilen. Diesem wußten Beide noch manches über seine Ungeschicklichkeit im Anfassen von Gegenständen, als Gläser, Kaffeegeschirr u. dergl. hinzuzufügen, wozu Meister Cherubini mit dem Refrain ‚Toujours brusque‘ den Kommentar lieferte. Es ward durch diese Angaben bestätigt,“ fährt Schindler fort, „was ich über das soziale

Verhalten Beethovens im allgemeinen von seinen älteren Freunden vernommen hatte."

Cramer war früh im September 1799 nach Wien gekommen und blieb daselbst nach Schindler den folgenden Winter hindurch; doch scheint er keine öffentlichen Konzerte gegeben zu haben, obgleich wir schon im ersten Monate seines Aufenthaltes aus der Allg. Mus. Zeitung lernen, daß er durch sein Spiel „allgemeinen und wohlverdienten Beifall" erntete.

Dem Leser wird eine weitere Mitteilung über Beethovens Spielweise während dieser Jahre wertvoll sein, die von einem kompetenten Beurteiler, nämlich J. von Mosel, gegeben wird. Sie findet sich in Schmidts Wiener Musikzeitung (III Nr. 129, 18. Oktober 1843) und lautet: „Ein Jahr nach dem Erscheinen der Zauberflöte ging über Wien am musicalischen Horizonte ein Stern erster Größe auf. Beethoven kam hierher und erweckte damals noch als Klavierspieler die allgemeine Aufmerksamkeit. Mozart war uns bereits entrissen; um so willkommener daher ein neuer so ausgezeichneter Künstler auf demselben Instrumente. Zwar fand man in dem Spiele dieser beiden einen bedeutenden Unterschied; die Rundung, Ruhe und Delicatesse in Mozarts Vortrag war in dem des neuen Virtuosen nicht zu finden: dagegen ergriff die erhöhte Kraft, das sprechende Feuer desselben jeden Zuhörer, und seine freien Phantasien, wenn auch an besonnener und consequenter Ausführung der gewählten Motive hinter denen seines Vorgängers, zogen durch den Strom der dahinrauschenden originellen Ideen alle Kunstfreunde unwiderstehlich an."

Es ist unnötig, bei dem Vorteile zu verweilen, den für Beethoven der mehrere Monate hindurch dauernde beständige Verkehr mit Cramer hatte, einem Klavierspieler, dessen schönste Vorzüge im Klavierspiel dieselben waren, die man an Mozart rühmte, und gerade die, welche man bei Beethoven vermißte[1]). —

[1]) Wie Beethoven schon von früher Jugendzeit an der Technik des Klavierspiels Fleiß und Interesse zuwandte, lernt man aus Nottebohms Aufsatze „Klavierspiel" in den II. Beethov., XXXVII, in welchem auch aus Czernys Mitteilungen das Wichtigste wiedergegeben ist. Beethovens Spiel in den verschiedenen Perioden, die Urteile über dasselbe und die Nachrichten über seinen Unterricht behandelt gründlich und anziehend Th. von Frimmel in „Beethoven als Klavierspieler" (Neue Beethoveniana S. 3fg.) — H. D. [Hier ist auch der rechte Ort, darauf hinzuweisen, daß Beethoven speziell Cramers Etüden sehr hoch schätzte und 1818 beim Unterricht seines Neffen Karl verwendete. Vgl. die Anmerkung Bd. IV S. IX über Shedlocks Ausgabe der Beethoven Cramer-Studies. — H. R.]

Kompositionen dieser Jahre.

Wir lassen nun die in den Jahren 1798—99 entstandenen Werke kurz an unserem Blicke vorübergehen; wir werden sehen, daß gerade diese Zeit nicht bloß eine üppige Fruchtbarkeit, sondern wieder einen ganz bedeutenden Aufschwung, eine Höhe der Erfindungs- und Gestaltungskraft zeigt, welche Beethoven von jetzt ab ohne Nebenbuhler als den ersten aller lebenden Komponisten zeigt.

Da sind vor allem die Drei Trios für Streichinstrumente Op. 9, welche uns sofort auf eine Höhe heben, wie sie vorher nicht erreicht war; Beethoven bezeichnet sie selbst als das beste seiner Werke. Die genaue Bestimmung der Zeit ihres Entstehens ist bisher nicht gelungen; was wir positiv wissen, ist nur, daß sie Beethoven am 16. März 1798 Traeg als Eigentum übergeben, und daß dieser sie am 21. Juli 1798 als erschienen angezeigt. Ein Werk von diesem Umfange und dieser Bedeutung war aber gewiß schon weit früher begonnen. Die einzigen Skizzen, welche Nottebohm von demselben anführt (II. Beeth. S. 43), stehen zusammen mit einer solchen zum letzten Satze der Sonate pathétique; das ergibt aber auch keine weitere Bestimmung; denn letztere erschien 1799. Aus einer anderen Skizze dieser Sonate (Nottebohm, das. S. 42) geht hervor, daß sie entstand, als die kleine Sonate Op. 49, I zur Reinschrift fertig war, welche auf derselben Skizze angefangen ist; aber auch daraus ergibt sich (s. o.) nichts Bestimmteres. Gewiß dürfen wir annehmen, daß die Trios in den vorhergehenden Jahren (1796—97) begonnen und skizziert wurden. Beethoven hat offenbar die Erfahrungen, die er bei Ausarbeitung des Trios Op. 3 gesammelt hatte, weiter verwerten wollen, und in wie herrlicher Weise! Keins von den bisherigen Werken kann sich an Schönheit und Neuheit der Erfindung, Geschmack der Ausführung, Behandlung der Instrumente usw. mit diesen Trios messen; sie überragen im ganzen sogar auch die bald nachher erschienenen Quartette. Lenz (III. S. 88) stellt sie auch entsprechend hoch, spricht über sie in seiner Weise und hält das dritte für das bedeutendste: „Sinnige Lieblichkeit, heiterer, wenn auch immer tief reichender Humor“ — Finale des zweiten der schönste der Sätze — Schönheit in klassischer Durchsichtigkeit. Wasielewski (I S. 129) hat sie ebenfalls gut gewürdigt, betont den Fortschritt der Studien, schreibt den Motiven mehr Charakteristik zu, die Durchführungen der Themen bringen ihre entwicklungsfähigere Beschaffenheit zur Erscheinung. Er rühmt die kunstvolle Arbeit, selbständige Stimmführung, nennt die klangliche

Wirkung hervorragend, so daß man oft die beschränkte Zahl der Instrumente vergißt.

Man empfindet deutlich, mit welcher Liebe Beethoven an diesem Werke gearbeitet hat. Mit äußerster Sauberkeit und Klarheit bis ins einzelne sind sie ausgeführt, die Schönheit des Klanges ist bewundernswürdig, mag er die Instrumente in sinnigen Nachahmungen oder auch in wirklich polyphoner Weise, dank seinen sorgsamen Studien, selbstständig geführt haben, oder sie in vollem Zusammenklange einhergehen lassen, so daß man oft vergißt, daß man es nur mit drei Instrumenten zu tun hat. Überaus lebendig und heiter verläuft das erste, doch nicht ohne energische Züge; wie schön leitet er aus der Einleitung ins Hauptthema; wie herrlich das innerlich feste, willensfrohe, etwas ungeduldig bewegte zweite Thema; wie sinnig, in der Durchführung eine Figur der Einleitung wieder anklingen zu lassen. In der Coda erhebt er sich zu fest entschlossenem Wollen. Das Adagio, ein so fertiges, sehnsüchtiges Versenken in sich selbst, wie es nur je in jener gehobenen Zeit zum Ausdruck kam. Das Adagio in dem Trio Op. 1 II könnte als Vorgeschmack gelten. Froh und heiter das Scherzo; und ein Juwel schöner Erfindung, köstlichen Humors und feinster, mehrfach kontrapunktischer Arbeit ist das Presto (diesmal nicht in Rondoform), welches in der ganzen Beethovenschen Produktion nicht seinesgleichen hat. Die ernste, hochstrebende Melodie in B, nach überraschendem Akkordwechsel, ist so originell wie nur irgend etwas bei Beethoven; es klingt wie eine Mahnung an Höheres mitten in der Fröhlichkeit des Tages. Vor der Wiederkehr kommt dieses ernste Versenken in sich selbst noch einmal wieder. Auch der Schluß, wo die Noten des Themas verdoppelt erscheinen, ist charakteristisch, er führt auch zur Selbstbesinnung zurück. Das zweite Trio (D) ist sinniger, mehr an sich selbst gerichtet, aber doch von heiterem Grundzuge. Wie genau kennt er die Instrumente, wie schön weiß er sie zu behandeln! Das Andante, etwas schwermütiger und mit schärferen Akzenten, bildet einen schönen Gegensatz, nach welchem die Erhebung in den letzten Sätzen um so schöner wirkt. Warum sollen wir vergleichen und, wie es einzelne tun, dieses Trio hinter die anderen zurückstellen? Die Vorzüge sind ganz dieselben; die überraschenden Genieblitze des ersten finden sich hier, bei dem mehr sinnigen, innerlichen Charakter, weniger. Dagegen wollen wir nicht anstehen, das letzte (C-Moll) mit anderen für das bedeutendste zu erklären. Das ist echtes Beethovensches Pathos, eine gehaltene doch tief aufbäumende Leidenschaft. Wie herrlich die Verarbei-

tung der Motive, wie meisterhaft die schöne Dreistimmigkeit. Es melden sich ernstere Kämpfe, Mächte, mit denen ein bitterer Kampf zu führen ist. Wahrhaft groß ist der Rückgang ins Thema im ersten Satz; so etwas konnte nur Beethoven erfinden. — Eine glückliche, nicht ohne Kampf erlangte Ruhe, der es an Wünschen und Erinnerungen nicht fehlt, atmet das Adagio in C, einer der schönsten Sätze, die er für Instrumente geschrieben; welche herrliche Innigkeit in dem zweiten Thema! Unruhig, heftig das Scherzo und wenig beruhigend das Trio; schön das Gegenspiel der Instrumente. Resigniert, unruhig, immer wieder in Schmerz zurücksinkend der letzte Satz; in den Durstellen bricht die Liebe hervor, die ihn immer beseelte (das Ganze vielleicht in unglücklicher Liebe?) — das wuchtige Nein! des Cello, gegenüber dem Zagen der Violine! Der Satz ist dem letzten Satze von Op. 1 III verwandt. Das ganze 3. Trio zeigt am meisten Beethovensche Eigenart und ist darum am zugänglichsten.

Beethoven hatte wohl recht, wenn er diese Trios als das Beste seiner bisherigen Werke bezeichnete. Das tat er in der Widmung an den Grafen Browne, welche so lautet:

»Le comte de Browne,
Brigadier au service de S. M. I. de toutes les Russies.
Monsieur,
L'auteur vivement pénétré de votre munificence aussi délicate que libérale, se réjouit de pouvoir le dire au monde, en Vous dédiant cette oeuvre. Si les productions de l'art, que Vous honorez de Votre protection en Connaisseur, dépendaient moins de l'inspiration du génie que de la bonne volonté de faire de son mieux, l'auteur aurait la satisfaction tant désirée, de présenter au prémier Mécène de sa Muse la meilleure de ses oeuvres.«

Eine solche Sprache konnte kaum durch das Geschenk eines Pferdes (S. 21) veranlaßt sein; es muß dem günstigen Glücke einer späteren Untersuchung überlassen bleiben, nachzuweisen, aus welchen Gründen Beethoven hier den Grafen Browne, und nicht den Fürsten Lichnowsky, seinen ersten Mäcen nennt.

Ein Aktenstück, im Besitze von H. Othmar Kluger in Pola (der dem Verfasser Abschrift gestattete) belehrt uns über die Übergabe des Werkes an Traeg, sowie darüber, daß es später in den Verlag von Steiner überging. Es lautet:

„Ich Endesgefertigter bekenne hiemit, daß ich Herrn Johann Traeg. privilegirten Kunst- und Musikalien-Händler, die von mir verfertigten und Herrn Grafen Browne, Brigadier im Dienste seiner Kays. Mays. aller Reußen dedicirten 3 Trios für eine Violin, Alto und Violonzello, wovon das erste

aus G dur, das zweite aus D dur und das dritte aus C moll ist, zu dem Ende verhandelt und gänzlich als sein Eigenthum überlassen habe, daß er sie für seine Rechnung und Vortheil stechen lassen und auf was sonst immer für eine ihm beliebige Weise benutzen möge, mir aber über das ihm von mir gemachte Versprechen diese Trios sonst Niemanden zu verhandeln, und gemachte Zusicherung, daß ich sie auch bisher noch an Niemanden verhandelt habe, ein unter uns bedungenes Honorarium von fünfzig Dukaten zu bezahlen habe. Wien den 16ᵗᵉⁿ März 1798.

(Vertragsstempel) (Stempel) L. v. Beethoven.

Obiges Manuscript cedire ich sammt Verlagsrecht an die Herrn S. A. Steiner & Comp.: in Einverständniß mit dem Verfasser.

Wien den 5. Juni, 1823. Johann Träg.

Mit großen Vergnügen
Ludwig van Beethoven."

Hier ist es an der Zeit, von den beiden ersten Konzerten für Klavier zu sprechen; denn erst das Jahr 1798 kann bestimmt als das bezeichnet werden, in welchem sie in der Gestalt, in welcher wir sie kennen, fertig waren. Daß das Konzert in B das frühere war, dafür sind die Gründe schon Bd. I² S. 374 dargelegt worden; dieses, und nicht das in C (wie Wegeler angab), war im März 1795 gespielt worden. Wegelers Irrtum beruht einfach darauf, daß das Konzert in C früher erschienen ist, als das erste in Druck ging. Skizzen zum B-Dur-Konzert finden sich nach Übungssätzen bei Albrechtsberger und unter Skizzen zur E-Dur-Sonate Op. 14 I (s. Nottebohm, II Beeth. S. 71, 229) und bei dem kleinen Quartettsatz im Besitze des Herrn Malherbe; und zwar steht auf dem letzteren eine kurze Übung mit der Aufschrift contrapunto all' ottava, was auf Anfang 1795 oder noch 1794 weist. Es ist eine Stelle des Durchführungsteiles von Satz I (S. 16 der Part. T. 10 ff.), wo abweichend von der gedruckten Fassung statt der Triolenfigur der gedruckten Fassung Sechzehntelläufe für beide Hände stehen; also eine viel frühere Fassung. Das stimmt nun ganz überein mit der Nachricht, daß Beethoven (Nottebohm, a. a. O. S. 71) am 29. März 1795 ein neues Konzert spielte, dessen Tonart nicht angegeben ist; es muß also wohl das in B gewesen sein, da das in C damals noch nicht existierte. Beethoven hat es dann, wie es scheint, in den folgenden Jahren noch ein paarmal in Wien gespielt. Dann hat er es umgearbeitet. Nach Tomaschek's Erzählung spielte er das B-Dur-Konzert (hier ausdrücklich von dem in C unterschieden) 1798 wieder in Prag; Tomaschek fügte hinzu: „das er in Prag erst componirt". Das ist aber eine Verwechselung mit der Umarbeitung.

Über diese gibt Nottebohm (II Beeth. 479 fg.) nähere Mitteilung nach Skizzen (aus Graßnicks Besitz), welche nach ihrer Umgebung in das Jahr 1798 weisen. Die Tatsache der Umarbeitung wird durch Beischriften wie „bleibt wie es war", „von hier an bleibt alles wie es war" erwiesen; die Umarbeitung des ersten Satzes war eine durchgreifende; Nottebohm macht es wahrscheinlich, daß das Hauptthema des ersten Satzes, bei rhythmischer Gleichartigkeit in der melodischen Führung, ursprünglich anders lautete. Die ganze Umarbeitung scheint einer bevorstehenden neuen Aufführung gegolten zu haben, und das wird eben die Prager von 1798 gewesen sein (weiteres bei Nottebohm S. 480). Es erschien 1801 bei Hoffmeister und Kühnel und wurde Carl Nikl Edlen von Nikelsberg gewidmet. Das Autograph besaß Haslinger.

Daß das Konzert in C (Op. 15) das später komponierte ist, wurde schon aus äußeren Gründen erwiesen (Beethovens eigenes Zeugnis); die wenigen vorhandenen Skizzen bestätigen es. Dieselben kommen (Nottebohm, II. Beeth. 64 ff.) zusammen mit Skizzen zu einer Kadenz des B-Dur-Konzertes vor; dieses war also fertig, als jenes in Angriff genommen wurde. Eine Skizze zu einer Kadenz des C-Dur-Konzerts steht nach Skizzen zur D-Dur-Sonate Op. 10 III, welche 1798 erschien; damals war also das neue Konzert fertig (Nottebohm S. 68). In diesem Jahre hat er es nach Tomascheks Zeugnis tatsächlich im Konviktsaale zu Prag gespielt (s. oben S. 73). Nach Schindler hat er es zum ersten Male „zur Frühlingszeit 1800 im Kärnthnerthor-Theater" gespielt; das wird das Konzert vom 2. April 1800, aber im Burgtheater, gewesen sein (Hanslick, Gesch. d. Konzertw. in Wien S. 127); von der Aufführung in Prag wird Schindler nichts gewußt haben. Wenn Czerny (Suppl. der Pianoforteschule) das Konzert 1801 im Kärntnertor-Theater gespielt sein läßt, so wird dies eine Verwechslung sein[1]. Erschienen ist es 1801 bei Mollo in Wien, mit der Widmung an die Fürstin Odescalchi, geb. Gräfin Keglevich. Das Autograph besaß Haslinger.

Daß das B-Dur-Konzert das frühere ist, darf auch aus dem inneren Charakter geschlossen werden. Beethoven erklärte es selbst für eine von seinen früheren Arbeiten „und folglich nicht zu den besten gehörend". Wenn auch dieses eigene Urteil vielleicht etwas schroff klingt, so ist doch richtig, daß das Konzert in B viel schlichter und anspruchs-

---

[1]) Wie noch mehr, wenn er Nottebohm mündlich sagte, es sei schon um 1796 (oder gar 1794) gespielt worden.

loser ist als das in C. Schon das Orchester ist viel einfacher, es fehlen Klarinetten, Trompeten und Pauken. Nähert es sich schon dadurch dem Mozartschen Standpunkte, so steht das Konzert auch nach der ganzen Anlage, der Erfindung und der Klaviertechnik noch auf Mozartschem Boden. An alte Art erinnert auch, daß er noch zuweilen die Bratschen mit den Bässen gehen läßt (dies auch noch im C-Dur-Konzert). Wie Mozart, so weiß auch Beethoven den Klang des Klaviers durch die Motive und Begleitungen dem des Orchesters schön anzupassen, eine oft reizende Gegensätzlichkeit herzustellen, und wenn auch das Klavier herrscht, so nimmt doch auch das Orchester nicht nur in den Tutti, sondern auch während der Passagen des Klaviers eine durchaus selbständige Stellung ein; entweder hebt es durch diskrete Begleitung die Passagen des Klaviers, oder läßt bereits angeschlagene Motive zu denselben erklingen, oder führt mit dem Klavier ein zierliches Wechselspiel durch, wie dies namentlich im letzten Satze der Fall ist. Dabei kommt das Orchester mit seinen Klangwirkungen voll zur Geltung. In jeder Hinsicht erkennt man den Kenner der Instrumente, namentlich seines eigenen. Man kann nicht sagen, daß er übermäßig schwer oder gar mit Hervorkehrung der Bravour schreibt; das war ja auch bei seinem eigenen Spiel nicht das Maßgebende; die Technik dient durchaus der Idee, dem Charakter des Stückes. Es fehlt nicht an glänzenden Passagen, die aber nie um ihrer selbst willen da sind. Überall ist volle Beherrschung, Sauberkeit der Darstellung, schöner und empfindungsvoller Vortrag gefordert, und dabei charakteristische Darstellung. Wie schön, wenn er nach der festen, zum Teil kräftigen Orchestereinleitung das Klavier mit einem wenn auch verwandten, doch neuen klaviermäßigen Motiv beginnen läßt, ähnlich wie dies auch im C-Dur-Konzert der Fall ist; wie schön auch z. B. in der Durchführungspartie, wenn er bereits früher angedeutete Motive nun frei verwendet. Dem Charakter nach spiegelt das Werk durchaus die frohe erste Wiener Zeit wieder; frisches Leben, dabei schöner Gegensatz kräftiger und weicher Motive, im ersten Satze ein ruhiges, friedliches, hoch schwellendes Glücksgefühl in dem übrigens einfach angelegten wunderhübschen Adagio, wo auf die kleine ausdrucksvolle Kadenz und auf den feinen Zug am Schlusse aufmerksam zu machen ist, wo das Solo vor lauter Rührung auf der Terz des Dominantakkordes verklingt und das Orchester schließen läßt. Der letzte Satz ist eitel Fröhlichkeit, künstlerisch meisterhaft gestaltet, mit reizenden Motiven, unter denen besonders das Seitenthema in G-Moll originell ist; hier begegnet am Schluß die in

Beethovens früheren Sachen so beliebte überraschende Modulation, wie auch das sanfte Verklingen der Solostimmen wieder.

Es ist eine von Beethoven selbst herrührende Kadenz zum ersten Satz dieses Konzerts vorhanden, in welcher das erste Thema etwas verändert fugiert behandelt, später seine rhythmische Grundlage mit vielfachem Figurenwerk umkleidet, in der Mitte auch noch ein anderes Motiv herangezogen wird. Die Kadenz war wohl für eine etwas spätere Aufführung bestimmt, da der ausgedehntere Umfang des Klaviers für dieselbe in Anspruch genommen wird.

Nicht nur äußerlich glänzender, sondern auch inhaltlich bedeutender ist das Konzert in C. Das Orchester ist, mit Ausnahme des Adagios, vollständiger, Klarinetten, Trompeten und Pauken treten hinzu. So ist die ganze Klangwirkung größer, prächtiger, dem Inhalt entsprechend. Das feste, energische, wenn auch sehr einfache Motiv zu Anfang beherrscht den ganzen ersten Satz, wird in den mannigfachsten Nüancen zwischen Klavier und Orchester verarbeitet und gewährt die Vorstellung eines kräftigen, sieghaften Willens, der namentlich in dem marschartigen dritten Thema schön in die Erscheinung tritt. Der sanfte, echt klaviermäßige Eintritt des Soloinstruments, der doch dem Hauptthema den Eindruck der Entschiedenheit leiht, ist hier ähnlich wie im B-Dur-Konzert. Die Modulation ist überall ganz die Beethovensche, und durch die beliebte Ausweichung in die Mollvariante und deren parallele Durtonart kommt das Beethovensche Pathos zum Vorschein. Das Orchester führt seine eigene, ganz selbständige Rolle durch, entwickelt seinen Glanz, namentlich wird das Horn in Verbindung mit dem Klavier schön verwendet. Alles ist reicher und mannigfaltiger. Hoch erhebt sich das Largo in As über alles in den beiden Konzerten; der volle, warme Ausdruck einer ernsten, hohen, in sich festen Befriedigung, welcher kurze Trübungen nichts anhaben können; und im sprechenden Gegensatze wieder die jubelnde Fröhlichkeit des letzten Satzes, in welchem auch der Humor zur Geltung kommt; man beachte die *sf* auf dem letzten Achtel im zweiten Thema; schön ist wieder die überraschende Modulation nach H am Schluß, ganz ähnlich wie im Trio Op. 1 III, auch der Rückgang ganz analog, auch der sinnend verhallende Schluß; immer maßvoll, nie aufs Brillieren bedacht. Die Klaviertechnik entspricht der im zweiten Konzert in den Hauptzügen, ist aber wieder reicher; hier findet sich das Übergreifen der Hände, schnelle Oktavenläufe (wie in Op. 1 III im Scherzo) und auch mehr Ansatz zur Vollgriffigkeit. Einmal wird das hohe Fis verlangt (!), während man sonst sieht, daß er es

geflissentlich vermeidet. Eine ganz neue Wirkung ist im Largo die gefüllte Begleitung in der Mittellage bei der Wiederholung des Themas, worauf schon Lenz aufmerksam macht (III., S. 156).

Zum ersten Satze sind drei Kadenzen vorhanden (Ges.-Ausg. B. u. H. Serie IX 70b). Die beiden letzten setzen den erweiterten Umfang des Klaviers voraus. Die von Nottebohm, II Beeth. S. 67 angeführte Skizze kommt darin nicht vor.

Diesen Konzerten ist noch anzuschließen das Rondo in B für Klavier und Orchester, welches die Verlagshandlung Diabelli u. Co. 1829 aus Beethovens Nachlaß herausgab; nach Sonnleithners Mitteilung (welche dieser wieder von Diabelli hatte) ist das unvollendete im Nachlasse vorgefundene Stück von K. Czerny beendigt und die Begleitung ergänzt [1]). Über die Zeit war nichts Authentisches anzugeben; O. Jahn hatte die Vermutung geäußert, es sei vielleicht für das B-Dur-Konzert bestimmt gewesen. Der Inhalt wies in frühe Zeit. Eine von Nottebohm (II. Beeth. S. 70) mitgeteilte Skizze zu dem langsameren Mittelsatze des Rondos, zusammen mit einer noch in Bonn geschriebenen Romanze für Klavier, Flöte und Fagott (I² S. 298), verweist nach der Handschrift spätestens ins Jahr 1795.

Um die nähere Kenntnis der Urgestalt und die spätere Bearbeitung dieses Rondos hat sich neuerdings E. Mandyczewski verdient gemacht [2]). Es hat sich nämlich durch Roulands Bemühungen die bisher verschollene Originalhandschrift gefunden und ist in den Besitz der Gesellschaft der Musikfreunde übergegangen; Mandyczewski hat sie mit dem Druck genau verglichen und über das Ergebnis in einem eingehenderen Aufsatze Bericht gegeben. Darnach stellt sich heraus, daß das Rondo in seiner Anlage und seinen Motiven von Beethoven ganz vollendet war, daß er aber die Kadenzen nicht ausgeführt und die Passagen vielfach nur angedeutet hatte. Auch über manche Änderungen, die Beethoven gegenüber anfänglichen Plänen später vornahm, gibt das Autograph (demnach keine Reinschrift) Auskunft. Es stellte sich also heraus, wie weit Czernys Bearbeitung geht; zu vollenden brauchte er das Stück nicht, denn es war fertig, und in der Begleitung ist ebenfalls nichts verändert oder ergänzt. Wohl aber hat Czerny die Kadenzen hinzukomponiert und die Klavierpassagen er-

[1]) In der damals herausgegebenen Gestalt hat es die Gesamtausgabe S. IX Nr. 72 aufgenommen. Vgl. Thayer, chron. Verz. Nr. 280, der die Zeit nicht anzugeben wußte.

[2]) Sammelbände der Internat. Musik-Gesellschaft, Jahrg. I. H. 2. S. 295 ff.

weitert und glänzender, wirkungsvoller gestaltet, oder ausgeführt, was Beethoven nur angedeutet hatte; als Beethovens Schüler und genauer Kenner seiner Technik war er dazu vor anderen berufen. Die Benutzung der hohen Regionen des Klaviers, welche Czerny in weiterem Umfange und wohl etwas zu ausgedehnt für den schlichten Charakter des Stückes eintreten läßt, war von Beethoven nicht beabsichtigt. („Er gebraucht mir zuviel das Pikkolo", sagt er einmal später von Czerny.)

Die Handschrift weist nach Mandyczewskis Mitteilung jedenfalls in die Zeit vor 1800, der Inhalt in frühe Wiener wenn nicht gar Bonner Zeit. Die Motive (B-Dur 6/8, gleich dem letzten Satze des B-Dur-Konzerts) sind außerordentlich einfach und anspruchslos, auch das eingeschobene, romanzenartige Andante ist sichtlich eine ganz frühe Komposition. Die Übereinstimmung der Tonart und des Takts mit dem letzten Satze des B-Dur-Konzerts führte auf den Gedanken, daß das Rondo vielleicht ursprünglich für dieses Konzert bestimmt war; auch macht Mandyczewski auf mehrere Stellen aufmerksam, die gleichsam wie Vorandeutungen des im Konzert voller und reicher Ausgeführten klingen können. Der letzte Satz des Konzerts sei „wie eine kühne Behauptung und Bekräftigung dessen, was im Rondo nur schüchtern und zaghaft ausgedrückt ist". Auch trage die Urschrift weder Datum und Unterschrift, was die Vermutung begründet, daß das Stück nicht für sich selbst bestehen, sondern einen Teil eines größeren Ganzen bilden sollte.

Diese innere Beweisführung hat viel für sich; man wird es überhaupt nicht recht verstehen, was Beethoven bestimmen sollte, ein einzelnes Rondo für den Konzertvortrag zu schreiben. Ein äußerer Beweis liegt ja freilich nicht vor. Wäre es so, dann müßte es in sehr früher Zeit, vielleicht noch in Bonn, geschrieben sein, und dann müßte auch die erste Konzeption des B-Dur-Konzerts in noch viel frühere Zeit fallen, als bisher angenommen wurde. Denn die ersten Wiener Skizzen desselben zeigen, wie Nottebohm nachweist (II. S. 70), daß die jetzigen drei Sätze ursprünglich zusammengehört haben; sie sind daher auch sicherlich bei der ersten Aufführung im Jahre 1795 gespielt worden. Nottebohm, welcher früher (Themat. Verz. S. 142) Jahns Vermutung wiedergab, hat seine Meinung angesichts der Skizzen geändert und die Zugehörigkeit des Rondos zum Konzert abgelehnt. Nur unter der Voraussetzung, daß wir eine frühere Zeit für die erste Komposition annehmen dürfen, wird dieselbe beizubehalten möglich sein. Hier mag auch Wegelers Mitteilung (S. 56) benutzt werden, das Rondo des ersten Konzerts (Wegeler sagt natürlich

das in C) sei erst am Nachmittag des zweiten Tages vorher geschrieben worden. Dann war doch vielleicht vorher schon ein anderes dagewesen. Daß Skizzen auch zum jetzigen vorhanden waren, stößt dies nicht gerade um. Die Frage wird nach der Lage unserer Quellen nicht endgültig entschieden werden können; eine große Wahrscheinlichkeit werden wir mit Mandyczewski annehmen dürfen.

Es beginnt nun auch die herrliche Reihe von Klaviersonaten, jedem bekannt, welche in wachsender Schönheit diesem und den folgenden Jahren entsprossen sind. Den Anfang machen wir mit den drei Sonaten Op. 10, welche, zum Teil schon früher begonnen, im Jahre 1798 endgültig fertig waren und zur Veröffentlichung gelangten. Der Verleger Eder eröffnete die Subskription auf dieselben durch eine Anzeige in der Wiener Zeitung vom 5. Juli 1798; damals also waren sie fertig. Die Skizzierung hatte aber schon etwa 1796 begonnen, wie aus den Mitteilungen Nottebohms (II. Beeth. S. 29 ff.) über die Arbeiten, welche gleichzeitig skizziert wurden, hervorgeht; so finden sich Skizzen zum ersten Satze der ersten Sonate unter solchen zu der Sopranarie zu Umlaufs Schusterin, die wir 1796 ansetzten, und zu den Variationen für Bläsertrio, welche 1797 gespielt wurden; zur dritten Sonate unter solchen zum Bläsersextett (c. 1796 komponiert), dann auch zum C-Moll-Konzert, das also schon früh begonnen, und zu einem der sieben ländlerischen Tänze, welche um 1799 erschienen, vielleicht früher. Die Skizzen zum letzten Satz von Nr. 3 stehen allein mit solchen zu einer Kadenz zum C-Dur-Konzert, das er 1798 in Prag spielte; also wohl erst aus diesem Jahre. Demnach vollzog sich das allmähliche Entstehen dieser Sonaten in den Jahren 1796—98, die völlige Fertigstellung 1798.

Aus den Skizzen und beigeschriebenen Bemerkungen lernen wir weiter, daß die erste, jetzt dreisätzige Sonate ursprünglich noch einen vierten Satz, ein Intermezzo, erhalten sollte, wozu er mehrmals einen Ansatz machte, um schließlich den Plan fallen zu lassen. Zwei dieser Sätze sind dann einzeln als Bagatellen bekannt geworden (s. oben, S. 57). Außerdem ersehen wir, daß der letzte Satz der ersten Sonate und der zweite der zweiten ursprünglich ausgedehnter angelegt waren.

Über die Sonaten selbst werden wir nicht ausführlich, da sie jeder-

---

[1]) Beethoven schreibt 1797, gleichzeitig mit dem 2. Satze des Quintetts Op. 16: „Zu den neuen Sonaten ganze kurze Menuetten. Zu der aus dem c moll bleibt das presto auch." Und über eine andere Skizze schreibt er: „Intermezzo zur Sonate aus c moll." Nottebohm, II Beeth. S. 32. 479.

mann bekannt sind; wer sich, wir wollen nicht sagen unterrichten, sondern anregen lassen will, mag in den Biographien oder Sonderschriften nachlesen[1]). Daß Beethoven in der äußeren Anordnung und Gestaltung der Sätze noch auf dem Mozartschen Boden steht, ist wohl selbstverständlich. Damit ist aber noch nicht viel gesagt, und man wird sich auch hier nicht verhehlen können, daß Beethoven sich der überlieferten Form ganz selbstständig bedient. Aber schon in den Motiven selbst gibt sich seine überragende Eigenart zu erkennen, was jeder selbst empfinden mag, und mehr noch in den Entwicklungen, wo alles figurative Beiwerk, alle bloß überleitenden Passagen vermieden sind. Überall weiß er die Überleitungsfigur melodisch zu gestalten, wobei dann frühere Motive mit feinem Takt benutzt sind, und so die Entwicklung organisch wirkt. Die üblichen Begleitungsfiguren verschwinden allmählich oder machen charaktervolleren Bildungen Platz; es sind Stimmen, wirkliche Stimmen, mit denen er arbeitet — noch nicht ausschließlich, aber die knappen, kurzen, kräftigen Gestaltungen verdrängen jene. Ganz überraschend ist in diesen Sonaten der große, üppig quellende Reichtum der melodischen Gedanken, die neben dem formellen ersten und zweiten Thema auftreten; in allen drei ersten Sätzen bringt der Durchführungssatz ein ganz neues Thema. Damit verbindet sich eine bewunderungswürdige Knappheit und Präzision; wie schon gesagt, nirgend zierende Passagen, alles organische Entwickelung der Stimmung, erfüllt von höchster Schönheit und Wohllaut. Wir können hier die Entwickelung der Stimmungen nicht verfolgen; niemand wird sich der Bewegung beim Durchspielen dieser Sonaten entziehen können, niemand aber auch verkennen, wie es der große Künstler ist, der diese Entwickelung von Seelenstimmungen in schöne Kontraste, aber überall einheitlich, fest und künstlerisch zu ordnen und zu gestalten versteht. Wie sprechend die heftigen, wie unzufriedenen Fragen im ersten Satze der ersten Sonate mit ihren abgebrochenen Figuren (Beethoven weiß auch durch Pausen zu sprechen), denen das weiche Gegenmotiv gegenübertritt; die „wundersame Innigkeit“ des zweiten Satzes, wo die vergebliche Hoffnung, nicht ohne unruhige Wünsche, sich in Tränen aufzulösen scheint; die erneuerte Unruhe im dritten Satze, wo er sich heroisch gegenüberstellt

---

[1]) Am anziehendsten spricht hier, wie überall, Reinecke über die Sache; auch Wasielewski beachtenswert, wenn auch öfter zum Widerspruch reizend. Die neueste sehr ausführliche Arbeit von Wilibald Nagel „Beethoven und seine Klaviersonaten“ (Langensalza 1905, 2 Bde.) bringt außer ästhetischem Raisonnement auch historisches Material bei, ist aber im Werte sehr ungleich.

(2. Thema) und schließlich in dem schönen Ritardando der Hoffnung Ausdruck gibt, daß das Glück doch kommen werde. Der in ihrer Gesamtheit schwermütigen ersten Sonate tritt eine zweite in voller Munterkeit und Frische gegenüber, der auch Beethovenscher Humor nicht fehlte. Im Durchführungssatz fehlt auch das Beethovensche Pathos nicht. Ein feiner Zug, wie er die schlichte eintaktige Schlußfigur als gestaltend verwendet. Ernster, unruhiger bewegt ist der zweite Satz (Allegretto, Form des Menuetts; die Sonate hat kein Adagio), dessen erstem Teil der sanft beruhigende Gegensatz, dem auch ernste Mahnung nicht fehlt, gegenübertritt. Der letzte Satz ist guter Stunde entsprungen; ein Erguß frischen Humors, in gleichmäßigem Zuge hineilend, der für sich selbst spricht. Die dritte Sonate ist nach allgemeinem Urteil die bedeutendste der drei; sie ist es zweifellos, und bezeichnet am entschiedensten von ihnen die eminenten Fortschritte der Beethovenschen stolzen Eigenart. Die ist schon am Anfang zu erkennen; verschieden von seinen Vorgängern, welche es lieben, gleich von Anbeginn in behaglichem Gange den Inhalt sich entwickeln zu lassen, stellt er gern einem Hauptgedanken markig hin bis zu einer Fermate, und beginnt dann mit demselben als Grundelement zu arbeiten. So hier: wie eine Frage, in erwartungsvoller Verkündigung beginnt das Stück und stürmt dann in kräftigem Streben und Hoffen, welches auch Erfüllung vor sich sieht, herrlich dahin. Vor dem Adagio steht man ahnungsvoll, was wohl so tiefen Schmerz in der Seele des Meisters hervorgerufen habe; man mag, wie Reinecke richtig sagt, demselben mit Worten gar nicht nahen. Es sei genug, Beethovens eigene Worte, die uns Schindler (II. S. 222) gewiß treu mitteilt, anzuführen. Zu seiner Jugendzeit habe man poetischer empfunden und der Angabe einer Idee nicht bedurft. „Jedermann fühlte aus diesem Largo den geschilderten Seelenzustand eines Melancholischen heraus mit allen den verschiedenen Nuancen von Licht und Schatten im Bilde der Melancholie.“ Es ist gewiß der schönste langsame Satz, den er bis dahin geschrieben. Wunderbar tröstend folgt ihm der dritte Satz, wonniger Zuspruch und Ermunterung, in lauterste Schönheit getaucht, und ihm wieder das zagende, fragende, doch befriedigte Wiedererwachen zu neuem Leben im letzten. Daß die Sätze in schönen Gegensätzen sich folgen, ist das Werk des künstlerischen Taktes; daß die Stimmungen im Gemüt einander folgen konnten, empfindet man leicht nach, ohne daß es einem der Komponist noch besonders zu sagen braucht; inwieweit hier wirklich persönliche Erlebnisse die Stimmungen herbeiführten, welche zum

Ausdruck kommen, das wissen zu wollen, ist Neugierde, nicht künstlerisches Bedürfnis. Man hat namentlich bei diesen Sonaten, am entschiedensten bei der dritten, diesen poetischen Zusammenhang, diese innere Einheit betont, und gewiß, sie ist hier wie überall vorhanden, nach dem Willen des Komponisten vorhanden; er hat aber die Erlebnisse nicht mitgeteilt, wir haben keinen Schlüssel dazu, und es nützt nichts, weiter darnach zu fragen. „Aus meinem Leben", was ein späterer über ein Werk setzt, könnte man auf viele Werke Beethovens setzen. Lassen wir das Fragen, freuen wir uns, die herrlichen Werke zu besitzen, und fahren wir fort, unsere Jugend an denselben zu künstlerischem Verständnis heranzuziehen.

Die Sonate pathétique Op. 13 ist 1799 bei Eder in Wien erschienen, nachher bei Hoffmeister, der sie am 18. Dezember 1799 anzeigte. Skizzen finden sich zum Rondo neben solchen der Trios Op. 9 und nach einer begonnenen Reinschrift der Sonaten Op. 49, 1. Das führt uns nicht weiter, als daß etwa 1798 als das Entstehungsjahr angenommen werden kann. Eine Skizze ergibt außerdem, daß der letzte Satz ursprünglich für mehrere Instrumente, vielleicht für eine Sonate für Klavier und Violine, gedacht war.

Die Sonate unterscheidet sich von den bisherigen dadurch, daß ihr Beethoven eine unterscheidende Bezeichnung gegeben hat; pathetische Sonate, d. h. leidenschaftlich, aber beherrscht von Würde und Feierlichkeit. Dadurch hat er sie auch äußerlich als etwas Einheitliches, die Sätze als innerlich zusammengehörig bezeichnet. Daraus aber soll man nun nicht folgern, daß diese Zusammengehörigkeit bei anderen nicht vorhanden sei; im Gegenteil, Beethoven komponiert gar nicht anders, die Einheitlichkeit der inneren Idee verfolgt er überall; er braucht es aber nicht zu sagen. Wohl aber mag er damit angedeutet haben, daß sie ihm besonders wert war, daß sie besondere Beziehungen zu inneren Erlebnissen hatte, die ihn zum Ausdruck drängten (hat er doch später seinen Sonaten eine derartige Bezeichnung geben wollen). Diese Erlebnisse brauchen wir nicht zu kennen, und sie würden, wenn wir sie kennten, zum musikalisch-künstlerischen Genuß nichts beitragen; die Töne, diese unmittelbare Sprache, sagen genug. Jeder fühlt das würdige, tragische Element in der Einleitung; eine strenge, unerbittliche Mahnung, einem Ziele zuzustreben, welches zu erlangen man kaum den Mut hat; das hastige, eilige Drängen des ersten Satzes, aufwärts und unmutig wieder abwärts, ruhelos, das zweite Thema in Moll, welches sich nach vielem Abquälen zu beruhigen

und zu einem siegreichen Abschlusse zu führen scheint; die ernsteren Mahnungen des Grave ertönen wieder und bringen neue Zweifel und Ungewißheit (Anklang in der Durchführung an das Grave [Reinecke]); neues Eilen (Wiederholung des ersten Teiles), das zweite Thema in F-Moll, die siegreichen Fanfaren, diesmal in Moll, unsicher; vor dem Schluß erklingt noch einmal zagend wie eine matte Erinnerung das Thema des Grave; die Seele sinkt klagend zurück, erholt sich dann wieder und schließt hastig, wie um zu sagen: es war ja alles vergeblich.

Der zweite Satz, Adagio cantabile, sucht in der Tat unter allen Beethovenschen seinesgleichen. Die tröstende, sanft beschwichtigende Melodie ist wirklich an Wohllaut und gesanglichem Ausdruck unübertrefflich. Sie wird zweimal durch eine andere Stimmung unterbrochen; einmal unsicher, zweifelnd, ob sie sich dem Troste hingeben soll; das zweite Mal klagend, aufgeregt; dann kehrt in gesteigerter Fülle das Hauptthema wieder (Rondo). Hier ist ein Stimmungsbild echtester Art; man könnte versucht sein, ihm Worte unterzulegen; die Musik spricht aber deutlicher, eindringlicher, als es je ein Wort vermöchte. Zwei Prinzipe (Schindler liebt sie anderswo festzustellen, Beethoven hat selbst das Wort gebraucht), die aber nicht zwei Personen zu sein brauchen, es kann alles in demselben Gemüte wechseln; es ist der Künstler der spricht; eine äußere Veranlassung brauchen wir nicht zu kennen. Der letzte Satz (Rondo) kann, wie die Erklärer (Lenz, Reinecke) richtig sagen, nicht mehr pathetisch heißen; in ruhigerer Bahn fließen die Gedanken hin, aber doch gedrückt, „leise wehklagend" (Lenz), die Seele findet sich in nun einmal unvermeidliches, wenn sie auch der Hoffnung nicht entsagt. Ein etwas feierlicherer Mittelsatz mahnt zum Ausharren (ähnliches findet sich in anderen letzten Sätzen), und besonders schön ist der Schluß (Thema in As; Lenz macht auf die Ähnlichkeit mit der Sonate Op. 10, 1 aufmerksam.

Gewiß erhebt sich Beethoven in dieser Sonate weit über die vorhergehenden und gleichzeitigen; man unterschätzt ihre Bedeutung leicht, weil sie sehr bekannt und viel gespielt ist. Das edle Pathos, gerade seine Eigenart, hier haben wir es zum ersten Male.

Die der Baronin von Braun gewidmeten zwei Sonaten Op. 14 hat Beethoven unmittelbar nach der Sonate pathétique herausgegeben; sie erschienen bei Mollo in Wien und wurden am 21. Dezember 1799 angezeigt. Wann sie komponiert sind, ist nicht sicher zu sagen. Von Op. 14 II sind bis jetzt keine Skizzen bekannt; ausführliche Skizzen zu der ersten

aber, die uns so recht in des Meisters Werkstatt blicken lassen, bringt Nottebohm II. Beeth. S. 45 ff., welche zum Teil vor Skizzen der fast fertigen Sonate Op. 12 III, zum Teil nach solchen des B-Dur-Konzerts stehen; letztere sind die späteren, da hier die Entwickelung schon weitergeführt erscheint. Nottebohm setzte die Entstehung wegen des Zusammenstehens mit dem B-Dur-Konzert spätestens ins Jahr 1795. Es müßte aber vorher noch genauer festgestellt sein, ob es die erste Bearbeitung des B-Dur-Konzerts war, oder die zweite, welche ja ins Jahr 1798 gehört; und ferner, ob nicht die Beschaffenheit des Skizzenbuchs die Vermutung gestattet, daß Beethoven auch später noch die freigebliebenen Seiten benutzt hat. Uns scheint der Charakter der Sonaten trotz ihrer kurzen (dreisätzigen) Form so sehr in die gereiftere Zeit zu weisen, daß wir an eine so frühe Entstehung, die beinahe noch mit dem Unterricht zusammenfallen würde, nicht recht glauben können.

Es gibt Schriftsteller, welche diese beiden Sonaten ungebührlich unterschätzen, sie als schwächer als die übrigen bezeichnen und darum gar nicht viel von ihnen reden wollen. Dem gegenüber (da dergleichen nicht beweisbar, in diesem Falle jedenfalls nicht bewiesen ist) ist jeder, auch der Herausgeber (H. D.), in seinem vollen Rechte — so lange es nur auf Eindruck und Geschmack ankommt, wenn er sie vielen anderen vorzieht und sie zu den besten, sowohl formell abgerundetsten und melodisch schönsten, als auch inhaltlich charakteristischesten hält, die nach dem schweren Druck in der Pathétique gerade befreiend wirken; namentlich ragt der erste Satz der E-Dur durch die Schönheit seiner Motive und die Vollendung der äußeren Gestaltung hoch hervor über viele andere. Der Meinung scheint auch K. Reinecke gewesen zu sein, der gerade diese beiden Sonaten einer liebevollen Besprechung unterzieht, die niemand ungelesen lassen sollte, der sich mit den Sonaten befassen will.

An diese Sonaten hat Schindler eine Mitteilung geknüpft, die auf Beethoven selbst zurückgehen soll, und die andere zu weiteren Erörterungen veranlaßt hat. Indem er auf die Zeit der Entstehung dieser früheren Werke hinwies, habe er geäußert, daß jene Zeit poetischer gewesen sei als die jetzige (1823) und des Hinweises auf besondere poetische Ideen nicht bedurft hätte. Jeder habe in Op. 10 III im Adagio auch ohnedies den Seelenzustand eines Melancholischen herausgefühlt, gleichwie in den Sonaten Op. 14 den Streit zwischen zwei Prinzipien in dialogischer Form. Er habe, hieß es in der früheren Auflage, diese das bittende und das widerstrebende Prinzip genannt; das führte dann Schindler bei Op. 14 II

ins einzelne der Stimmen, hier also wesentlich nur der Melodie und der Begleitung, durch, und wollte erst in den letzten Noten des letzten Satzes das „ja" des Widerstrebenden hören. Dagegen ist Marx mit aller Schonung gegen Schindler aufgetreten (I S. 180 ff. der 4. Aufl.), und Schindler hat ihm beigestimmt (II. 222), hat auch jene detaillierte Ausführung in der neuen Ausgabe nicht wieder gebracht, wohl in dem Eingeständnis, daß dieselbe nicht von Beethoven selbst stammt.

Beethoven hat sich wiederholt gegen solche Deutungsversuche, wo er nicht einmal selbst einen Fingerzeig gab, erklärt, und hat, wenn er einmal in guter Stimmung gefragt wurde, gern ausweichende und unbestimmte Antworten gegeben. Karl Czerny (O. Jahn, Ges. Aufsätze S. 290 fg.), der mit seinen Intentionen wohl vertraut war, sagt, er habe wohl begriffen, daß die Musik nicht immer von den Hörern unbefangen gefühlt werde, wenn ein bestimmt ausgesprochener Zweck deren Einbildungskraft schon im voraus fessele. Auf ähnliches gehen auch Äußerungen Mendelssohns (in seinen Briefen) hinaus.

Die Bezeichnung eines dialogischen Gegensatzes zwischen zwei Prinzipien ist nun so allgemein wie nur möglich. Diese finden wir in vielen Werken Beethovens, und seine Meisterschaft besteht gerade darin, daß er dieselben nicht nur mit Wahrheit und Schönheit zu erfinden und hinzustellen, sondern auch zu einem künstlerischen Ganzen zu gestalten weiß. Das Grave der Pathétique, auf welches er selbst hingewiesen haben soll, bot uns das deutliche Beispiel eines solchen Gegensatzes. Diesen vermögen wir nur auch in den beiden Sonaten Op. 14 zu erkennen; mögen wir nun die beiden Prinzipe das bittende und widerstrebende, oder das ernst gehaltene und leidenschaftlich bewegte, oder das männliche und weibliche nennen, oder wie wir wollen. Das Anfangsthema der E-Dur-Sonate (das Reinecke ein wenig gedämpft findet) atmet in seinen Quartenschritten ein ernstes, vertrauensvolles Verlangen, geht aber bald in unruhigere Modulationen über; der Seitensatz in seinem chromatischen Aufsteigen ist zaghafter, unruhiger, faßt aber auch Mut und tönt denselben in herrlicher Weise aus, bis er durch das erste Motiv wieder gedämpft wird. Dann kommt aber das unruhige Prinzip im Durchführungssatze, in einem neuen Motiv, zu heftiger, leidenschaftlicher Bewegung. Aber wenn wir auch nichts von den zwei Prinzipen wissen wollten, wie schön ist einfach musikalisch dieser Gegensatz, wie belebt er den ruhigen Gang des Satzes; und wie sprechend wirkt dann wieder die Zurückhaltung durch Wiedereintritt des ersten Themas, welches dann auch den ganzen Satz mahnend abschließt.

Und alles in so edler Schönheit der Motive; man kann diese Sätze in Anmut und schönem Pathos wenigem an die Seite stellen. Im zweiten Satze (Allegretto; ein Adagio fehlt) tritt das jetzt vereinsamte, aber innerlich unruhige zweite Prinzip allein auf „in stiller Resignation", wie Reinecke meint, die aber doch in unruhigen, verzagten Fragen sich bewegt; ihr tritt im Trio milder Trost gegenüber[1]). Das Rondo atmet dann Lust und frohe Gewißheit; auch hier fehlt es an ernsten Tönen nicht (in dem sehr kurzen ersten Seitensatze) und auch nicht an unruhigen Wünschen (in den Triolen), nach welchen sich aber alles wieder zu schönem Ebenmaße glättet.

Die zweite Sonate, „die fröhlichere Zwillingsschwester der ersten", ist eben die, in welcher die Deutung sich den weiten Spielraum gönnt. Es ist geradezu lächerlich, den Gegensatz bis in die Begleitungsfiguren zu verfolgen, wo ihn kein Unbefangener wahrnimmt; Marx ist mit vollem Recht dagegen aufgetreten. Der Charakter inständiger, flehender, schmeichelnder Bitte kommt in dem ersten Satz zu vollem Ausdruck; sie findet aber auch im ersten Satz ihre volle Befriedigung. Nur in der Durchführungspartie, ihrer Verwendung und Erweiterung des Themas in der linken Hand zu den Triolen der rechten fühlt man ein Widerstreben, dem die Bitte inständiger und lebhafter gegenübertritt; und schön löst sich der Gegensatz, und das Stück schließt in voller Harmonie. Der zweite Satz, Andante mit Variationen, zeigt den Gegensatz, wenn man will den Dialog, in voller Deutlichkeit, den männlich festen Schritt in den abgestoßenen Akkorden des ersten und den weiblich einschmeichelnden Gängen des zweiten Teiles; aber ein Streit ist hier nicht, eines geht schön auf das andere ein, und am Schluß ist alles im Einklang. Auch hier wieder die hohe Schönheit in Harmonie und Klangwirkung. Das ist die schönste Vorbereitung zu dem leichtbeschwingten, graziösen Schlußsatze, in welchen aber auch die ernste, gehaltene Freude in dem Seitensatze in C-Dur zum Ausdruck kommt. Hier ist alles innere Harmonie, nicht nur in den Schlußnoten. Wer kann wissen, welche äußere Verhältnisse (vielleicht bei den Personen, denen das Werk gewidmet ist) Beethoven hier vielleicht vorschwebten? Man braucht es nicht zu wissen, das Werk spricht für sich selbst. — Die erste Sonate in E hat Beethoven, mit Transposition nach F, für Streichquartett bearbeitet. Am 13. Juli 1802 erklärt sich Beethoven in einem Briefe heftig gegen Übertragungen von Klaviersachen auf Streich-

[1]) Der Satz sollte zuerst ein anderes Trio haben; das hat Beethoven mit dem kleinen Allegretto in C-moll (Ges.-Ausg. Br. u. H. S. XXV Nr. 299) verbunden.

instrumente, und sagt dort: „Ich habe eine einzige Sonate von mir in ein Quartett für Geigeninstrumente verwandelt, worum man mich so sehr bat, und ich weiß gewiß, das macht mir so leicht nicht ein anderer nach.“ Das war die E-Dur-Sonate. Sie erschien 1802 im Kunst- und Industrie-kontor und später bei Simrock, war aber völlig vergriffen, bis sich bei Simrock noch ein Exemplar vorfand. Darauf wurde dann nach Nottebohms Revision nach der ersten Ausgabe das Quartett 1875 neu bei Simrock herausgegeben. Beethoven war damals im Quartettschreiben schon geübt, und es ist von großem Interesse zu sehen, mit welcher Feinheit er die Klavierpassagen in Figuren, die für Streichinstrumente passen, umgewandelt, auch neue Motive zugesetzt und den Eindruck eines Arrangements fast verwischt hat. Trotzdem kann man nicht sagen, daß die Wirkung gewonnen hätte; der letzte Satz, der nur eine synkopische Figur statt der vollklingenden Klavierpassagen bringt, übt beiweitem nicht die Wirkung wie auf dem Klavier. Man kann sich denken, daß Beethoven die Arbeit ungern tat[1]. In der Ges.-Ausgabe aber ist die Bearbeitung noch nicht neugedruckt.

Über das Trio Op. 11 für Klavier, Klarinette und Violoncell ist geschichtlich nur wenig zu eruieren. Es wurde von Mollo u. Komp. 1798 am 3. Oktober als ganz neu angezeigt; gewidmet war es der Gräfin Thun. Skizzen zum ersten und zweiten Satze führt Nottebohm (II. Beeth. S. 515) an als befindlich im Brit. Mus. neben Skizzen zu unbekannten, nicht ausgeführten Kompositionen. Die des Adagios sieht dem Anfang des Menuetts in der Sonate Op. 49, 2 ähnlich und ist dann später geändert; das deutet jedenfalls auf dieselbe Periode, wenn auch nicht gerade auf dasselbe Jahr. Den letzten Satz bilden bekanntlich Variationen über ein Thema aus Weigls Oper L'Amor marinaro (Der Korsar), in dessen Anfang (Nr. 3) die Nummer als Terzett steht (Pria ch' io l'impegno); die Oper wurde am 15. Oktober 1797 zuerst aufgeführt. Nach Czernys Mitteilung an O. Jahn hat er das Thema auf den Wunsch eines Klarinettisten (Beer?) gewählt, für den er das Trio schrieb. Der ältere Artaria erzählte C. Potter im Jahre 1797, er habe das Thema Beethoven mit der Bitte gegeben, es mit Variationen in ein Trio zu bringen; der Komponist habe zufällig nicht gewußt, daß das Thema von Weigl war, bis das Trio fertig war, und sei sehr ungehalten gewesen, als er es erfahren habe. Auch nach Czernys Erzählung hat Beethoven bedauert, das Trio

[1] Vgl. „Musik“ V. 4 (Nov. 1904) W. Altmann „Ein vergessenes Streichquartett Beethovens.

mit den Variationen geschlossen zu haben, und habe lange den Vorsatz gehabt, für dasselbe ein anderes Finale zu schreiben. Das bestätigt Czerny selbst im Supplement zu seiner Pianoforteschule: »It was at the wish of the Clarinet-player, for whom B. wrote this Trio, that he employed the above theme by Weigl (which was then very popular) as the Finale. At a later period he frequently contemplated writing another concluding movement for this Trio and letting the Variations stand as a separate work.« Daß Beethoven nicht gewußt haben sollte, das Thema sei von Weigl, ist nicht recht glaublich. Zum Überfluß sei bemerkt, daß der Anfang der Textesworte über dem Satze steht, doch wohl von Beethoven. Wenn das Thema populär war, so hatten gewiß schon mehrere Aufführungen stattgefunden. Weiter können wir wohl nicht kommen, insbesondere nicht bestimmen, wann Beethoven mit dem Trio begonnen hat. Fertiggestellt aber wurde es kaum vor 1798. Beethoven spielte es zuerst an einem Abend beim Grafen Fries in Gegenwart Steibelts (Ries Not. 81).

Eine ausführliche Charakteristik der Trios unterlassen wir. Mit Recht wird gesagt, daß es kürzer, knapper gestaltet sei als die früheren; dadurch erhält namentlich der erste Satz mit seinem kühnen, stolz gerichteten Grundzuge, welcher durchweg befriedigte Stimmung wiederspiegelt, stellenweise mit einer gewissen Feierlichkeit, einen wirkungsvollen Charakter. Der Reichtum der Erfindung ist der gleiche, die scharfe Gegensätzlichkeit der Abschnitte zeigt dem Meister, die Ansätze zur Polyphonie und die Vorliebe für Imitation den durch Studien gereiften Komponisten; es nützt nichts, hier zu vergleichen, es steht für sich und hat seine Bedeutung in sich. Das Adagio mit seinen gesangvollen Motiven und der schönen Behandlung der Instrumente ist ganz Beethoven. Die Variationen sind trotz dessen, was darüber erzählt wird, der Einfügung in ein großes Werk durchaus würdig; sie überragen durch die Art der Behandlung die vielen einzeln erschienenen. Sie sind nicht nur Verzierung des Hauptgedankens, sondern alle selbständig erfundene Bilder, die sich schön eins an das andere anschließen. Wie schön die beiden in Moll! und wie genial und eigenartig die Coda! Es war gar nicht nötig, an ihre Stelle einen anderen Satz zu setzen; sie fügen sich ganz organisch in das Ganze ein.

Über die drei Sonaten für Klavier und Violine Op. 12 ist historisch nichts weiter festgestellt, als daß sie in der Wiener Zeitung vom 12. Januar 1799 bei Artaria als erschienen angezeigt sind; das würde spätestens auf 1798 als Entstehungsjahr hinweisen. In einem Konzerte

der Frau Duschek am 29. März 1798 spielte Beethoven, nach dem im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde befindlichen Konzertzettel, eine Sonate mit Begleitung; das begleitende Instrument wird nicht angegeben; es könnte recht wohl eine dieser Sonaten gewesen sein. Skizzen zur zweiten Sonate befinden sich (Nottebohm, II Beeth. S. 44 fg.) neben Skizzen zur E-Dur-Sonate Op. 14 I und zum B-Dur-Konzert; daher wollte Nottebohm die Entstehung schon 1795 ansetzen. Man müßte aber wissen, ob es Skizzen zur ersten oder zweiten Bearbeitung des B-Dur-Konzerts waren. Uns ist eine so frühe Entstehung dieser beiden Sonaten unwahrscheinlich.

Die Sonaten sind sehr bekannt, und keine Erläuterung würde dem, der sie gespielt und innerlich durchempfunden hat, etwas Neues sagen können. Es ist das erste Mal, daß er in dieser größeren Form die Violine als begleitendes Instrument allein verwendet; nur die Variationen über Se vuol ballare und das kleine Rondo in G waren vorhergegangen. Das Problem, die beiden in der Klanggebung divergierenden Instrumente durch Behandlung der Melodie und des Figurenwerks ihrer Natur entsprechend zu einer Einheit der Wirkung zu verschmelzen und das Wechselspiel anmutend zu gestalten, ist trefflich gelöst; einzelnes kann hier nicht gegeben werden. Im übrigen stehen die Sonaten nach ihrer formellen Behandlung durchaus auf dem überlieferten (Mozartschen) Boden, wenn sie auch im einzelnen, namentlich aber in Melodie und Stimmung, durchaus den Geist des jungen Beethoven atmen, der sich auch viele Freiheiten gestattet. Die Sonaten haben, wie zu Mozarts Zeit, drei Sätze; die letzten Sätze sind alle munteren Charakters und in Rondoform, aber inhaltlich viel bedeutender als die entsprechenden Mozartschen. Die schlichteste ist wohl die erste (D-Dur), melodisch nicht eben hochbedeutend; doch geht der erste Satz, mit der kurzen Intrade (deren Motiv im Durchführungsteile verwendet wird) in frohem festlichen Gange (man beachte das Schlußmotiv); der Durchführungssatz ist kurz gestaltet, ein Coda fehlt. Den zweiten Satz bilden Variationen über ein reizendes, liedmäßig geformtes, in sich befriedigtes Thema; die Variationen erheben sich durch ihre Feinheit über die gleichzeitigen; besonders schön ist es, wie nach der heftigen (dritten) Mollvariation die vierte zuerst zaghaft beginnt, dann aber in schöner Beruhigung schließt. Hier fehlt auch die kurze Coda nicht. Keck und lustig beginnt der letzte Satz; man beachte die Betonung des zweiten Achtels, ähnlich wie im B-Dur-Konzert, den weichen Seitensatz, das schließliche Auftreten des Themas in Es (analog ähnlichen Erscheinungen jener Zeit), das reizende Spiel mit dem abgestoßenen Thema am Schluß.

Die zweite Sonate (A-Dur) steht inhaltlich höher. Das zierliche Spiel mit den kindlich heiteren Motiven, dazwischen das langsame, ernst mahnende Motiv gegen den Schluß, die selbständige, um strenge Regeln unbekümmerte Führung der Stimmen, der reizende Humor in der Coda, alles ist ein herrlicher Beweis für seine Darstellungsgabe. Ganz besonders schön ist das Andante; in seiner innigen, doch nicht gerade tief gehenden Traurigkeit mutet es uns an wie das Weinen und Flehen eines bittenden Kindes; das tröstende Zwiegespräch des mittleren Satzes unterbricht schön. Man vergleiche den Satz mit dem Adagio der Sonate Op. 10 III, und man wird sehen, daß das eine ganz andere Art von Klage ist. Beethoven, der bisher wesentlich sein eigenes Empfinden sprechen läßt, tritt hier ganz aus sich heraus, er schildert Empfindungen, die er in sich aufgenommen, in die sich hineinlebt und die er dann künstlerisch gestaltet, es ist der Ansatz der Tondichtung, aber einer echt künstlerischen, nicht äußerlichen. Getröstet spielt das Kind weiter und darf sich wieder kecker Fröhlichkeit ergeben, nicht ohne Dank und sinniges Aufblicken (letzter Satz). Man kann den Anfangspunkt des spezifisch Beethovenschen Stiles, des Tondichters (im guten Sinne) nicht an genaue Zeitbestimmung und bestimmte Werke knüpfen; ein Markstein ist ja die Eroica; aber man soll die Spuren nicht übersehen, die dahin führen.

Die dritte Sonate (Es-Dur) ist wieder die bedeutendste, hier waltet ganz die gehobene Stimmung, das edle Pathos Beethovens. Technisch wird man die schön vorbereitete und durchgeführte Verwendung der Elemente zu beachten haben, die hohe melodische Schönheit z. B. des zweiten Motivs; in der Durchführung rührt das träumende Versenken. Das Adagio ist nun das echte Bild des spezifisch Beethovenschen Adagios. Die wunderbar gehobene hoffnungsreiche Melodie in dreimaliger Wiederholung, die herrliche Kantilene der Violine im Mittelsatze, weit ausgreifend, aber hingebungsvoll zurückleitend; der ernste Aufschwung am Schlusse; alles ist im schönsten Wohllaute und klarstem Ebenmaße; eine wunderbare Wärme und Weihe liegt über diesem Stücke. Der letzte Satz atmet eine edle Frische und Heiterkeit, fest und entschlossen. Interessant ist das originelle Mittelstück mit seinen beiden sich streitenden Prinzipien, interessant die kurze fugierte Stelle mit dem Orgelpunkt, und die hohe, wahrhaft triumphierende Freude am Schlusse.

Diese drei Sonaten sind es, an welche die Allgemeine Mus. Zeitung (1799, S. 570), nachdem sie dieselben ordentlich abgekanzelt, die wohlgemeinte Ermahnung knüpft: „Wenn Beethoven nur mehr sich selbst ver-

leugnen (!) und den Gang der Natur (!) einschlagen wollte, so könnte er bei seinem Talent und Fleiß uns sicher recht viel Gutes liefern."

Wasielewski (I. S. 118) tut sie mit den kurzen Worten ab, daß die beiden ersten Mozarts beste Sonaten nach Erfindung und Stilvollendung noch nicht ganz erreichen, die dritte ihnen aber doch ebenbürtig zur Seite trete. —

Zu den Instrumentalkompositionen dieses Jahres gehören die Variationen Op. 66 für Klavier und Violoncell über „Ein Mädchen oder Weibchen" aus Mozarts Zauberflöte (Ges.-Ausg. S. XIII, Nr. 111), von denen weiter nichts bekannt ist, als daß J. Traeg am 12. Sept. 1798 ihr Erscheinen anzeigte. Sie sind also wohl nicht lange vorher komponiert; über ihre Entstehung lohnt sich nicht nachzuforschen; Beethovens Vorliebe für die Zauberflöte erklärt das Unternehmen hinlänglich. Zu bemerken ist, daß Beethoven sich erlaubt, das Thema zu ändern; er macht aus dem zweiten Teile, bei Mozart Sechsachtel, auch einen Zweivierteltakt und gestaltet es so einheitlich. Das durfte ein Beethoven sich wohl erlauben; er gewinnt so eine gleichmäßige Grundlage für die Variierung, welche dann doch die Hauptsache bleibt. Im übrigen bieten die Variationen gegenüber den früheren keine neuen bemerkenswerten Züge, die Klaviertechnik ist die gleiche, die Gegensätzlichkeit der beiden Instrumente tritt gut hervor, Imitation ist mehrfach verwendet, auch an humoristischen Zügen fehlt es nicht. Sehr hübsch sind die beiden Moll-Variationen, auch der Übergang nach D gegen den Schluß.

In der ersten Ausgabe tragen die Variationen die Nr. 6, mit welchem Recht, ist nicht klar. Noch unverständlicher ist, wie sie zu der Opuszahl 66 gekommen sind (das fragt Thayer). Das ist wohl so zu erklären, daß Beethoven zu gewissen Zeiten, wo er mit großen Werken beschäftigt war, sich darum nicht kümmerte und den Verlegern in ihrer Willkür keine Zügel anlegte. Die Variationen gingen später in den Verlag von Artaria über; bei Artaria waren aber auch die beiden Arrangements Op. 63 (n. d. Oktett) und Op. 64 (n. d. Trio Op. 3), an denen Beethoven keinen Anteil hatte, erschienen; denen hatte Beethoven sicherlich keine Opuszahl gegeben.

Die Variationen für Klavier über das Thema aus Grétrys Richard Löwenherz Une fièvre brulante („Mich brennt ein heißes Fieber") wurden am 7. November 1798 J. Traeg als neu erschienen angezeigt, später ging der Verlag an Cappi und Diabelli über. Skizzen derselben (Nottebohm, II Beeth. S. 30, 41) finden sich neben solchen des ersten Satzes der C-Moll-Sonate Op. 10 I; das weist etwa ins Jahr 1796 als Zeit der

Entstehung. Richard Löwenherz wurde (nach Sonnleithner) im Hoftheater am 7. Januar 1788 zuerst gegeben; dann wieder am 13. Juni 1799 im Theater auf der Wieden. Doch wurde ein Ballett „Richard Löwenherz" von Vigano, mit Musik von Josef Weigl zuerst am 2. Juli 1795 im Hof- und Nationaltheater aufgeführt, und hierauf in demselben Jahre sehr oft wiederholt; darin kam Grétrys Melodie vor (eine Romanze Blondels und Richards); dadurch wird Beethoven die Anregung erhalten haben; die Musik allein wurde am 30. März 1798 in einem Konzert Weigls aufgeführt; aber Beethovens Skizze fällt wohl früher.

Die Variationen reihen sich den früheren würdig an, sind mit großer Feinheit und mit schöner Verwendung der Klaviertechnik ausgeführt und enthalten mehrere echt Beethovensche Züge.

Die kleinen 16 Variationen über ein Schweizerlied (Air suisse) sind nach Nottebohm um 1798 bei Simrock in Bonn erschienen. Eine revidierte Abschrift bei Simrock trägt die Aufschrift „Variationen über ein Schweitzerlied von L. v. Beethoven". Er bezeichnet sie in der ältesten Ausgabe als „leicht" und bestimmt sie für Klavier oder Harfe. Die Melodie steht (nach Nottebohms handschr. Notiz) mit Text in Reichardts musikalischem Kunstmagazin Bd. 1. (1782) S. 4, auch schon in der Vorrede seiner „Frohen Lieder für deutsche Männer". Danach ist sie mitgeteilt in Erk und Böhme's „Deutschem Liederhort", Bd. I, S. 280, doch statt $^4/_4$- im $^2/_4$-Takt, und mit einer nach Deiters' Urteil unberechtigten Änderung Erks im achten Takt; Beethoven hatte an der ursprünglichen Fassung keinen Anstoß genommen. Herder sagte von der Melodie: „die Melodie ist leicht und steigend wie eine Lerche; der Dialekt schwingt in lebendiger Wortverschmelzung ihr nach, wovon freilich in Lettern auf dem Papier wenig bleibt." Die Variationen sind schlicht und anmutig, tragen durchaus Beethovenschen Stempel, erheben aber keine höheren Ansprüche.

Zu den Werken dieser Jahre gehören noch ein paar Variationenwerke für Klavier, anspruchlose Kompositionen, in welchen man aber die Züge steigender Reife leicht gewahr wird, und die überall die Fröhlichkeit des Schaffens, die Lust am Schaffen, die Lust am wohllautenden Klange gewahrt. Die zehn Variationen über »La stessa, la stessissima« aus Salieris „Fallstaff" (Ges.-Ausg. S. XVII, Nr. 172) wurden als ganz neu bei Artaria erschienen am 2. März 1799 in der Wiener Zeitung angezeigt. Die Oper Falstaff ossia Le tre burle war am 3. Januar (nach Wlassak S. 99 am 6. Januar) 1799 im Hoftheater aufgeführt worden;

es war also recht eigentlich eine Gelegenheitskomposition, in kurzer Zeit konzipiert und ausgeführt. Skizzen kommen neben solchen des ersten Quartetts Op. 18 und anderen vor (Notteb., II B. S. 481). Sie wurden wieder der von Beethoven so sehr verehrten Gräfin Babette Keglevich gewidmet. Die Variationen, ganz ähnlich wie die früheren behandelt, mannigfaltig in der Erfindung, mit hübscher Kontrastierung der einzelnen (auch die Mollvariation fehlt nicht), melodisch mehrfach sehr anmutend, ebenso durch einen humoristischen Zug (man sehe gleich, wie er die erste Variation mit einem chromatischen Gange gestaltet), zeigen namentlich durch die überaus geschickte, wenn auch freie Anwendung der Polyphonie (Var. VI) und der Imitation, wie Beethoven auch im kleinen Spiele den Ernst des Studiums geltend macht. Hervorragend ist die zierlich ausgeführte Coda, in welcher sich der Klavierspieler ergehen kann (Var. X, Allegretto alla Austriaca), und wo auch die uns bekannte Ausweichung in eine entlegene Tonart (H-Dur) nicht fehlt. Eine recht erfreuliche Komposition.

In demselben Jahre empfing er noch zweimal durch aufgeführte Opern Anregung zu ähnlichen Werken. Die Variationen über „Kind, willst du ruhig schlafen" aus Winters unterbrochenem Opferfest (Ges.-Ausg. S. XVII. Nr. 173) wurden am 21. Dezember 1799 in der Wiener Zeitung von Mollo u. Co. als erschienen angezeigt. Winters unterbrochenes Opferfest war nach übereinstimmenden Nachrichten am 15. Juni 1796 in Wien zuerst aufgeführt und wurde in den folgenden Jahren mehrfach wiederholt; 1799 allein sechsmal. Auch hier dürfen wir annehmen, daß die Komposition der Veröffentlichung nicht lange vorhergegangen ist. Skizzen finden sich neben solchen des Quartetts Op. 18 V und des Septetts[1]). Auch diese Variationen sind von hohem Interesse; sie zeigen die Leichtigkeit, mit welcher er ein von außen kommendes Motiv, welches ihn rhythmisch und melodisch interessierte, durch seine Bearbeitung in eine höhere Sphäre zu erheben wußte, so daß es nunmehr sein Werk war, wie er sich dem etwas unbequem ausgedehnten Thema anzubequemen verstand, wie er dankbar und gefällig für sein Instrument zu schreiben wußte. Die letzte Variation mit dem Polonaisen-Rhythmus, und die auch hier sehr ausgedehnte Coda mit ihren Modulationen und ihrem Ansatze zur Polyphonie zeigen den jederzeit über die Mittel gebietenden Künstler.

Ziemlich derselben Zeit gehören die Variationen über „Tändeln und

---

[1]) Nottebohm, II Beeth. 492 fg.

Scherzen" aus Süßmayers Oper „Soliman II oder Die drei Sultaninnen" (Ges.-Ausg. S. XVII, Nr. 174) an. Die Oper, in welcher Magdalena Willmann (Frau Galvani) auftrat, wurde am 1. Oktober 1799 im Hoftheater aufgeführt; die Variationen wurden am 18. Dezember 1799 von Hoffmeister als erschienen in der Wiener Zeitung angezeigt; vielleicht waren sie schon vorher bei Eder gedruckt. Sie waren der Gräfin Browne, geb. von Vietinghoff, gewidmet. Auch hier ist das sehr einfache Thema zu hübschen Gebilden verarbeitet, in denen der Wechsel der Tonart (V. 5 und 6, die mit 7 einen Entwicklungsgang bilden), die Ansätze zur Polyphonie (Var. 8), und wieder die Coda interessieren; in letzterer entwickeln sich wieder kleine selbständige Motive, und der Schluß mit seinem Figurenwechsel oben und unten läßt fühlen, wie er das „Tändeln und Scherzen" auch musikalisch auszuführen bestrebt war. Ein besonderes Augenmerk hat er einer feinen Klaviertechnik zugewandt, welche große Präzision und Geläufigkeit beider Hände erfordert. Von Interesse ist Czernys Erzählung (im Supplement der großen Pianoforteschule), daß, als er 1801 Beethovens Schüler wurde, diese Variationen das erste Beethovensche Stück waren, welches er (nach Stücken von Ph. E. Bach) bei ihm studierte. Dann kam die Sonate pathéthique.

Noch in einer anderen Richtung erweisen sich die Jahre 1799 bis 1800 für Beethovens Entwicklung bedeutungsvoll; es fällt in dieselben auch der Anfang seiner Beschäftigung mit der Symphonie, also dem Gebiete, auf welchem er das Höchste zu leisten berufen war. Die Mittel des Orchesters hatte er schon vorher anwenden gelernt, in den beiden Kantaten, dem Ritterballett, den Klavierkonzerten; er hatte sich als genauer Kenner der einzelnen Instrumente und der Gesamtwirkung bewährt. Jetzt versuchte er sich zum ersten Male (vgl. jedoch oben S. 59 ff.) in selbständiger Verwendung desselben.

Für die Zeitbestimmung der 1. Symphonie haben wir zunächst nur die Mitteilung über die erste Aufführung derselben, am 2. April 1800 (vgl. S. 171). Da aber schon das Ausschreiben der Stimmen und die Einübung doch eine geraume Zeit in Anspruch nahm, so würde, zumal bei Beethovens Arbeitsweise, die Zeit viel zu kurz erscheinen, wenn wir das Jahr 1800 auch als Entstehungsjahr annehmen wollten; sie wird gleichzeitig mit den Quartetten früher entworfen und spätestens 1799 der Hauptsache nach ausgearbeitet sein. Sie erschien Ende 1801 als Op. 21, dem Baron van Swieten gewidmet, bei Hoffmeister und Kühnel in Leipzig und wurde in der Wiener Zeitung vom 16. Januar 1802 angezeigt.

Beethoven hatte schon früher in Wien, als noch die Studien bei Albrechtsberger ihren Fortgang hatten, den Plan zu einer Symphonie gefaßt. Darüber berichtet Nottebohm nach Einsicht der Skizzen (II. Beeth. S. 228), woraus wir lernen, daß das jetzige Thema des letzten Satzes anfänglich ein erster Satz werden sollte. An dieser Symphonie muß er 1794/95 gearbeitet haben, vielleicht auf van Swietens Anregung (was man daraus schließen könnte, daß ihm die erste Symphonie gewidmet ward). Dann gab er den früheren Plan auf und wandte sich anderen Ideen für die neue Symphonie zu; den genauen Zeitpunkt zu bestimmen, haben wir keinen festen Anhalt.

Über die Symphonie in C haben wir, wie für die folgenden, eine ziemlich reiche Literatur[1]); wir dürfen uns hier kurz fassen. Es ist leicht gesagt und bedeutet nichts, daß diese Symphonie weit unter den späteren stehe. Sie ist eben ein Jugendwerk, aber von dem Meister gegeben, der schon wiederholt gezeigt hatte, wie er die Ideen zu seinen Werken aus der Tiefe des Herzens zu holen verstand. Hier hatte er eine besondere Aufgabe, sich zum Ausdruck dieser Ideen ein bisher in dieser Weise nicht benutztes Ausdrucksmittel dienstbar zu machen; er hatte also mehr als bisher mit dem Stoffe zu ringen. Dasselbe stammt aus der Zeit des froh und mutig aufstrebenden und dabei liebewarmen Jünglings, den noch nicht tiefe Schmerzen und bittere Kämpfe aus sich herausgezogen und zu größeren Höhen der Kunstdarstellung geführt hatten. Ihm standen Mozart und Haydn als die Muster der Gattung vor Augen; ihnen, und namentlich Mozart, wie auf allen Gebieten, so nun auch auf diesem nachzustreben war sein Ziel. Die Form mußte er beherrschen; sie mit neuem Gehalt zu erfüllen, war seiner weiteren Entwicklung vorbehalten. Daß er diese Form auch damals mit *seiner* Eigenart erfüllte, war natürlich; aber diese Eigenart erwartete noch eine höhere Entwickelung.

Das Orchester, welches Beethoven anwendet, ist das Mozartsche, welches aber Beethoven schon hier und für alle Zukunft festgestellt. Die

---

[1]) Außer den bezüglichen Abschnitten bei Lenz, Marx und Wasielewski nennen wir hier vor allen das schöne Buch von George *Grove*, Beethoven and his nine Symphonies. London und New York (3. ed. 1898, deutsch von Max Hehemann 1906). Dann haben über die Symphonien geschrieben: v. *Dürenberg*, Die Symphonien Beethovens ꝛc. Leipzig 1863. v. *Elterlein*, Beethovens Symphonien nach ihrem idealen Gehalt. Dresden 1858. O. *Neitzel*, Beethovens Symphonien nach ihren Stimmungsgehalt erläutert. Dazu kommen die kurzen Analysen in *Kretzschmars* „Führer durch den Konzertsaal" (und im Kleinen Konzertführer) und die von verschiedenen beigesteuerten des „Musikführer".

Klarinetten sind von Mozart ins Orchester aufgenommen, er hat sie aber noch nicht definitiv und überall verwendet, läßt sie z. B. zugunsten der Oboen noch in der Jupitersymphonie weg, während er anderswo auf die Oboen zugunsten der Klarinetten verzichtet. Von jetzt ab bleibt die Aufnahme von zwei Oboen und zwei Klarinetten, wie sie Beethoven in der ersten Symphonie hat, feststehend. Und ferner zeigt jeder einzelne Zug, mit welcher Kenntnis und Feinheit er die Instrumente sowohl für die Gesamtwirkung zu verwenden als sie zu individualisieren weiß; jede Farbe steht ihm zu Gebote, die scharfe, kräftige ebensowohl wie die gefüllte, weiche, vollsaftige. Schon weiß er die beiden Instrumentengruppen einander gegenüberzustellen; gleich die Fortsetzung des ersten Themas zeigt es, dann besonders das Trio, wo er sie ganz eigenartig ihrer Natur entsprechend unterscheidet; ein ganz Beethovenscher, selbständiger Zug. Im einzelnen sind z. B. Fagott und Oboe hübsch behandelt, während die Blechinstrumente, auch das ihm so wohlbekannte Horn, noch nicht bedeutsamer hervortreten.

Die Form ist ebenfalls die Mozartsche; er geht nirgendwo darüber hinaus. In der Bildung der Motive und der inneren Entwickelung der Sätze findet sich schon manches Eigenartige. Das erste Thema des ersten Satzes z. B., aus zwei Perioden (viertaktig und zweitaktig) gebildet, ist kürzer gebaut, als man es bisher gewohnt war, dient aber in seinem Anfange schon sinnvoller Bearbeitung — Beethoven gestaltet bekanntlich öfter die grundlegenden Motive ähnlich oder noch kürzer und verwendet sie dann erst zu den kunstvollsten Gestaltungen. Der fugenartige Anfang des zweiten Satzes hat auch schon bei Mozart sein Vorbild, ebenso die Einführung des letzten Satzes durch eine kurze Einleitung.

Auch sonst ist der Charakter der Mozart-Haydnsche, wenn man auch nirgendwo Übereinstimmung der Noten finden wird; insbesondere halten wir die Bemerkung für richtig, daß der letzte Satz in seinem jovialen Charakter sich mehr an Haydn als an Mozart anschließt. Aber die Beethovenschen Züge wird man überall finden.

Der Grundzug ist durchaus heiter; wir spüren das Wehen einer frohen Zeit des Strebens, der Befriedigung, der Lust und liebewarmen Verlangens, kaum noch durch ernstere Erfahrungen getrübt. Auch darum halten wir es für möglich, daß das Werk schon vor 1799 konzipiert ist.

Eine kurze Einleitung, nur die Tonart und Stimmung vorbereitend, eröffnet es; schon da gab er strengen, am Herkömmlichen festhaltenden Richtern etwas zu raten, indem er nicht mit der Tonika, sondern mit dem

Dominant-Septimenakkord der Subdominante beginnt. Das Hauptthema atmet Mut und Festigkeit; daß er es gleich in D-Moll wiederholen läßt, hat sein Analogon in dem Quintett Op. 29 [1]). Das zweite Thema, eine zwischen den Blasinstrumenten geteilte Figur, ist weich und einschmeichelnd, der Übergang in den Baß, mit der Oboefigur, ernst sinnend — das ist Beethoven — das Aufraffen, der glänzende Schluß, dann die Durchführung mit den Teilen des Hauptmotivs, die nachdenkliche Rückkehr nach höchster Kraft und Willensfestigkeit — die kräftige, nicht gar zu lange Coda — alles mit Meisterschaft und mit warmer Empfindung ausgeführt. Hier findet Grove Mozartschen Anklang.

Der zweite Satz, sinnend, träumend, doch mit frohem Grundzug, beginnt fugenartig, geht dann aber in die gewöhnliche Form über. Auf eine gewisse Verwandtschaft mit dem zweiten Satze des C-Mollquartetts haben schon andere hingewiesen. Das Stück ist uns, neben vielen anderen, ein weiterer Beweis, wie sehr Beethoven von seinen polyphonen Studien angezogen war und sie zur Erhöhung der Wirkung zu verwenden wußte [2]). Ein ganz origineller Zug ist hier die Verwendung der Pauke pp als Grundlage zu den schönen Verzierungen und Akkordgängen; die ganze Rückführung ist durchaus Beethoven. Wie schön die Ausweichungen nach Moll. Bei der Wiederkehr wird das Thema doppelt-kontrapunktisch behandelt. Alles einheitlich gedacht und durchgeführt; ein wunderbarer Zauber ruht auf dem Stücke, nicht am wenigsten durch die Instrumente gehoben. Wer darf es unterschätzen?

Der dritte Satz ist noch »Menuetto« überschrieben, ist aber dem raschen Tempo und dem Charakter nach ein Scherzo, von sprühender Frische; man hält ihn für den originellsten der Sätze. Zu bemerken sind die Modulationen im zweiten Teile, besonders der Rückgang von Des (B-Moll) durch die Halbtonschritte der Harmonie nach C (ähnliches im letzten Satze des F-Dur-Quartetts) — das ist wieder Beethoven. Originell auch das Trio (die Geigenläufe zu den Harmonien der Blasinstrumente). Zu bemerken ist noch, daß das Thema zu diesem Scherzo anfänglich nicht für die Symphonie bestimmt war; es findet sich ganz ähnlich schon unter den bisher ungedruckten „12 Deutschen“, welche sich abschriftlich früher bei Artaria (Beeth.-Autographen Nr. 13) befanden und jetzt im Besitze

[1]) Grove. — Die Fortspinnung durch Höherschiebung um eine Sekunde ist übrigens etwas längst Übliches. H. R.

[2]) Die fugenartige Ansammlung der Stimmen war auch in langsamen Sätzen zu der Zeit, wo Beethoven aufwuchs, noch etwas allgemein Gebräuchliches. H. R.

von Erich Prieger sind. Thayer hat sie schon in seinem Verzeichnis unter Nr. 291 erwähnt. Sie mögen 1796—97 geschrieben sein.

Der letzte Satz beginnt mit jener scherzhaften Einleitung, in welcher gleichsam tastend die Schritte der Tonleiter gesucht werden, bis er endlich die Oktave erreicht hat. Dann beginnt das muntere scherzende Thema. D. G. Türk in Halle ließ die Einleitung weg, aus Furcht, den Spott des Publikums zu erregen. Es hilft nichts, diesen Satz als den „schwächsten" des Werkes zu bezeichnen (selbst Grove tut das); wir halten das schön, in sich zufrieden und doch begeistert verlangende zweite Thema gerade für echt Beethovenisch. Hübsch ist auch die Durchführung mit der Tonleiter, besonders der Wiedereintritt der Violinen während des abwärts steigenden Terzengangs der Bläser. Der Schluß mit seiner marschartigen Eingangsfigur klingt glänzend aus.

Mollo brachte 1802 von der Symphonie ein Arrangement als Quintett (gleichzeitig mit einem solchen des Septetts Op. 20 bei Hoffmeister und Kühnel), wogegen Beethoven in der Wiener Zeitung vom 20. Oktober 1802 öffentlich protestierte:

„Ich glaube es dem Publikum und mir selbst schuldig zu seyn, öffentlich anzuzeigen, daß die beyden Quintette aus C dur und Es dur, wovon das Eine (ausgezogen aus einer Symphonie von mir) bei Herrn Mollo in Wien, das Andere (ausgezogen aus dem bekannten Septett von mir, Op. 20, bey Herrn Hoffmeister in Leipzig erschienen ist, nicht Originalquintetten sondern nur Übersetzungen sind, welche die Herrn Verleger veranstaltet haben. — Das Übersetzen überhaupt ist eine Sache, wogegen sich heut zu Tage (in unserem fruchtbaren Zeitalter — der Übersetzungen) ein Autor umsonst sträuben würde, aber man kann wenigstens mit Recht fordern, daß die Verleger es auf dem Titelblatt anzeigen, damit die Ehre des Autors nicht geschmälert, und das Publikum nicht hintergangen werde. — Dies um dergleichen Fällen in Zukunft vorzubeugen. Ich mache zugleich bekannt, daß ehestens ein neues Original-Quintett von einer Composition aus C dur Op. 29 bei Breitkopf und Härtel in Leipzig erscheinen wird.

Ludwig van Beethoven."

Die Symphonie wurde schnell bekannt. Ein Saisonbericht in der Leipziger Allgemeinen Musikal. Zeitung vom 6. Januar 1802 nennt das Werk „geistreich, kräftig, originell und schwierig, nur mit Details hin und wieder zu reichlich ausgestattet", und 1805 urteilt dieselbe Zeitung (VII. 321) noch wärmer: „Eine herrliche Kunstschöpfung. Alle Instrumente sind trefflich benutzt, ein ungemeiner Reichthum schöner Ideen ist darin prächtig und anmuthig entfaltet, und doch herrscht überall Zusammenhang, Ordnung und Licht" (es folgt dann aber eine scharfe, absprechende Beurteilung der dritten Symphonie).

Als Ausbeute von Skizzenblättern sind hier noch zu erwähnen die von Jean Chantavoine in der „Musik" I. 12 [1902] aufgewiesenen beiden französischen Lieder Beethovens »Que le temps [jour] me dure« (Rousseau) und »Plaisir d'aimer«, letzteres durch die Gesellschaft einer Skizze der Quartette Op. 18 bestimmt in das Jahr 1799 zu setzen, ersteres vielleicht älter; beide sind sogut wie vollständig ausgeführt. Über anderweite Kompositionen (von Corona Schröter, Carl Loewe, K. Spazier, Fr. Danzi und O. Nicolai) des Rousseauschen Liedes (auf eine deutsche Übersetzung von Gotter) vgl. Friedländer, „Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert, II S. 291 f. Den französischen Text komponierte außer Rousseau selbst auch J. G. Naumann.

Drittes Kapitel.

Beethovens geselliger Verkehr in Wien.

Wir sind an dieser Stelle wieder genötigt, in dem chronologischen Fortgange unserer Erzählung eine Zeitlang Halt zu machen; denn das Bild von dem Leben eines Mannes kann nur dann vollständig werden, wenn es durch die geselligen Beziehungen desselben Licht und Schatten erhält und der Leser auch mit den Personen, mit denen er einen vertrauten Verkehr unterhielt, oder nach deren Gesellschaft er hauptsächlich strebte, einigermaßen bekannt wird. Nach diesem Grundsatze handelt der wirklich große Novellist und Dramatiker; er führt seine untergeordneten Personen nicht allein darum ein, um die Handlung weiter zu führen, sondern zeichnet ihre Charaktere so, daß die Eigenschaften des Helden durch den Kontrast oder die Übereinstimmung mit jenen lebendiger hervortreten. Der Schreiber eines Romans kann freilich die Einbildungskraft für seine Erzählung in Anspruch nehmen und hat darum ein leichteres Spiel, besonders wenn er ein Mann von Genie ist. Der Biograph hingegen hat eine bei weitem schwerere Aufgabe, und seine Anstrengungen führen im besten Falle oft zu Desdemonas most lame and impotent conclusion. Bei Beethoven läßt wenigstens für die ersten Jahre seines Wiener Aufenthaltes der Versuch noch vieles zu wünschen übrig; und obgleich die Nachforschungen nicht ganz ohne Erfolg geblieben sind, so können doch über viele Punkte nur vage und zerstreute Notizen gegeben werden.

In einem Konversationsbuche, welches Beethovens eigenhändiges Datum „am 20. März 1820“ trägt, schreibt eine unbekannte Person folgendes: „Wollen Sie wissen, wo ich zuerst die Ehre und das Glück Sie zu sehen hatte? — Vor mehr als 25 Jahren wohnte ich mit Frank aus Prag im Drachengassel am alten Fleischmarkt. Dort kamen mehrere Edlen zusammen, als S. E. van B., Cristen (?), Heimerle, Vogl (jetzt Sänger), Kösswetter, Bassist, jetzt Hofrath, Greynstein (?), seit lange in Frankreich, u. s. w. Da wurde oft

musicirt etc.
soupirt etc.
punchirt etc.

und zum Schluß haben Euer Excellenz uns oft auf meinem P. F. beglückt. — Damals war ich Hofkriegsrath. — Ich habe wenigstens 15tausend Metiers getrieben. — Haben wir uns in Prag gesehen? In welchem Jahre? — 1796 — drei Tage. — Ich war in Prag auch 1790—91, —92.“ Wer dieser Mann von 15000 Metiers gewesen ist, der damals mit Beethoven in einem Restaurationslokale saß und ihm die Scherze seiner ersten 5/4 Jahre in Wien ins Gedächtnis zurückrief, darüber findet sich in dem erwähnten, für unseren Zweck kopierten Konversationsbuche keine Spur; auch sind weder Heimerle, noch Cristen, weder Greynstein, noch Frank aus Prag der Überlieferung bekannt genug, um noch jetzt Näheres über sie erfahren zu können. Nur von zwei Mitgliedern dieses Kreises wissen wir mehr. Johann Michael Vogl war nicht ganz zwei Jahre älter als Beethoven; er war der später hochberühmte Tenor an der Oper. In den Jahren 1793—94 verfolgte er noch sein juristisches Studium, welches er 1795 mit der Bühne vertauschte. Könnte nicht diese frühe Freundschaft mit Beethoven eine der Ursachen der Wiederaufnahme des Fidelio im Jahre 1814 gewesen sein, die bekanntlich zum Benefiz für Vogl, Saal und Weinmüller stattfand? — Nach einer Erzählung, die zuerst von einem gewissen August Barth in Umlauf gesetzt worden ist, soll der Sänger dieses Namens (Hofsänger Jos. Joh. Aug. Barth), als er einst Beethoven damit beschäftigt fand, eine Masse musikalischer und anderer Papiere zu verbrennen, ein Gesangstück, welches ebenfalls bereits zur Zerstörung bestimmt war, gesungen haben, von demselben entzückt gewesen sein, und auf diese Weise — die unsterbliche Adelaide gerettet haben. Diese Erzählung wird hinlänglich widerlegt durch den Umstand, daß, als Barth zuerst nach Wien kam, im Jahre 1807, die Adelaide bereits etwa zehn Jahre gedruckt war. Würde in der Erzählung an die

Stelle des andern der Name Vogl gesetzt, dann könnte darin vielleicht so viel Wahrheit enthalten sein, daß er von Beethoven über die Vorzüge der Komposition um Rat gefragt wurde, sie billigte, zuerst sang und so bekannt machte, ähnlich, wie er viele Jahre später der erste war, der den Erlkönig und andere schöne Kompositionen Franz Schuberts vortrug.

Der „Bassist Kössweiter“ war Raphael Georg Kiesewetter, welcher als Schriftsteller über Gegenstände aus der Geschichte der Musik bekannt ist und bei der Wiederbelebung älterer Musik in Wien eine Rolle spielte, die man wohl mit dem Einflusse A. F. J. Thibauts in Heidelberg vergleichen darf. Zu der Zeit, als die Musiker bei den „Edlen“ in den Räumen Franks aus Prag „soupirten und punchirten“, war Kiesewetter ein junger Mann von 20 Jahren und studierte gleich Vogl Jurisprudenz. Im Frühling 1794 — mit dieser Zeitbestimmung haben wir eine Grenze für jene Zusammenkünfte — wurde er bei der Reichsarmee in der Kriegskanzlei angestellt und begab sich zugleich ins Hauptquartier zu Schwetzingen am Rhein. Dort, in dem einst berühmten Garten, traf Gyrowetz „öfters den jetzt (1847) noch lebenden Hofrath Kiesewetter, der gleichfalls in Stunden der Erholung lustwandelte und die Flöte blies, auf welchem Instrumente er ein ausgezeichneter Meister war“. Seine Stimme war ein Baß von entsprechender Schönheit wie Vogls Tenor, und er muß ein wertvolles Mitglied der Gesellschaft der „Edeln“ gewesen sein. Seine Abwesenheit bei der Armee bis 1801 unterbrach das intime Verhältnis zu Beethoven, und dasselbe scheint nie wieder auf gleichem Fuße erneuert worden zu sein.

Wichtiger und wertvoller für Beethoven sowohl während dieser Jahre als später war die warme und aufrichtige Freundschaft mit Nikolaus Zmeskall von Domanovecz, Offizial in der Königlich Ungarischen Hofkanzlei. „Sie gehören zu meinen frühesten Freunden in Wien“, schreibt ihm Beethoven 1816. Zmeskall, um die Worte Leopold von Sonnleithners anzuführen, „war ein gewandter Violoncellist, ein gründlicher, geschmackvoller Tonsetzer. — Zu bescheiden, um seine Compositionen zu veröffentlichen, hinterließ er sie dem Archive der Gesellschaft der Musikfreunde. Nach eigener Durchsicht kann ich nur versichern, daß seine drei Streichquartette ihm unter den Meistern zweiten Ranges einen ehrenvollen Platz anweisen und eher gehört zu werden verdienen als manches neue, das wir aus allerlei Rücksichten anzuhören genöthigt werden.“

Daß Zmeskall ein sehr regelmäßiger Besucher der musikalischen Zusammenkünfte beim Fürsten Karl Lichnowsky und häufig bei denselben

tätig war, haben wir bereits aus Wegelers Bericht ersehen. Er war zehn Jahre älter als Beethoven, und war lange genug in Wien gewesen, um die beste Gesellschaft dort zu kennen, in welcher er eben so sehr durch seine musikalischen Talente wie durch das Ansehen seiner Stellung und seines Charakters Zutritt hatte, und er war folglich das, was der junge Musiker und Virtuose am meisten nötig hatte, ein Freund, der einerseits bis zu einem gewissen Grade Autorität üben konnte und andererseits immer ein urteilsfähiger Ratgeber war. Diese Freundschaft ruhte bei Zmeskall auf einer ernstlichen und aufrichtigen Würdigung der außergewöhnlichen Fähigkeiten des jungen Fremdlings vom Rheine und einer deutlichen Voraussicht seiner glänzenden künstlerischen Zukunft. Dies beweist ganz besonders die Sorgfalt, mit welcher er die geringsten Papierschnitzel aufbewahrte, wenn Beethoven ein paar Worte auf dieselben geschrieben hatte; denn sicherlich konnte kein anderes Motiv ihn bewegen, so manche kleine Zettel von nicht größerer Wichtigkeit wie etwa folgende beiden: 10 bis 20 Jahre lang aufzuheben.

„Ich werde gleich zu Ihnen kommen. Höchstens in einer Viertel-Stunde.

Ihr Beethoven“,

oder

„Mein lieber scharmanter Graf! Sagen Sie mir doch, ob ich Sie diesen Abend um 5 Uhr sprechen kann, da das sehr nöthig ist für

Ihren Freund
Bthvn[1].“

Dem entsprach auf Seiten Beethovens eine aufrichtige Achtung vor der Würde und dem Ernste von Zmeskalls Charakter, der ihn in ihrem persönlichen Verkehre meistens in den richtigen Grenzen hielt; doch liebte er es, namentlich in der früheren Zeit, in seinen Briefen und Zetteln seinen wunderlichen Phantasien und seinem oft ausschweifenden Humor vollen Spielraum zu lassen. Hier einige darauf bezügliche Beispiele.

An seine Hochwohl- wohl- wohlstgeboren des Herrn von Zmeskall kais. u. könig. wie auch königl. kaisl. Hofsekretair.

„Seine Hochwohlgeboren, seine des Hrn. von Zmeskall Zmeskalität haben die Gewogenheit zu bestimmen wo man Sie morgen sprechen kann.

Wir sind Ihnen ganz versflucht
ergeben
Beethoven[2].“

---

[1]) Ersterer in A. W. Thayers, letzterer in Dr. J. B. Bells Besitz.

[2]) In Besitz A. W. Thayers.

„Liebster Baron Dreckfahrer
je vous suis bien obligé pour votre faiblesse de vos yeux. — übrigen verbitte ich mir ins künftige mir meinen frohen Muth den ich zuweilen habe, nicht zu nehmen, denn gestern durch ihr Zmeskall-domanovezisches geschwätz bin ich ganz traurig geworden, hol' sie der Teufel, ich mag nichts von ihrer ganzen Moral wissen, Kraft ist die Moral der Menschen, die sich vor anderen auszeichnen, und sie ist auch die meinige, und wenn sie mir heute wieder anfangen, so plage ich sie so sehr, bis sie alles gut und löblich finden was ich thue (denn ich komme zum Schwane, im Ochsen wärs mir zwar lieber, doch beruht das auf ihrem Zmeskalischen Domanovezischen Entschluß (reponse).

Adieu Baron Ba.....ron ron | nor | orn | rno | onr |
(voila quelque chose aus dem alten Versatzamt)."

Beethoven hatte es in mechanischer Geschicklichkeit nie dahin gebracht, aus Gänsekielen gute Federn machen zu können, und die Tage anderer Federn waren damals noch nicht gekommen. Wenn er daher gerade niemanden in der Nähe hatte, der ihm hätte helfen können, so bat er gewöhnlich Zmeskall um Unterstützung. Aus der großen Zahl solcher Hilfsgesuche, die sein Freund bewahrte und die jetzt in alle zivilisierten Länder als Autographe zerstreut sind, geben wir hier zwei Proben[1]).

„Bester Musikgraf! ich bitte sie mir doch eine oder etliche Federn zu schicken, da ich wirklich daran großen Mangel leide. — sobald ich erfahren werde, wo man recht gute vortreffliche Federn findet, will ich ihrer kaufen — ich hoffe sie heute im schwanen zu sehn.

adieu theuerster
Musikgraf
dero etc."

„Seine des Herrn von Z. haben sich etwas zu beeilen mit dem ausrupfen ihrer (darunter auch wahrscheinlich einige fremde) Federn, man hofft, sie werden Ihnen nicht zu fest angewachsen sein — sobald sie alles thun was wir wünschen wollen, sind wir mit vorzüglicher Achtung ihr

F. —
Beethoven."

Hätte Zweskall diese Zettel nicht sorgfältig aufbewahrt, so würden sie niemals vor eines andern Augen als die seinigen gekommen sein; man sieht daraus, daß er völlig auf ihren Humor einging, und daß es ihm gleichgültig war, ob er sich als Baron, Graf, wohlfeilster Baron, Musikgraf, Baron Dreckfahrer oder einfach „Lieber Z." angeredet fand, welches letztere das gewöhnlichste ist. Er kannte seinen Mann und liebte ihn; und diese Späße und Sticheleien nahm er in dem Sinne auf, in welchem sie geschrieben waren. Die ganze Haltung der Korrespondenz zwischen

[1]) Ebenfalls im Besitz Thayers, der sie dann Deiters schenkte.

beiden zeigt, daß Zmeskall mehr Einfluß zum Guten auf Beethoven ausübte, als irgend ein anderer seiner Freunde; er konnte ihn über Fehler tadeln und ihn schelten, wenn er im Unrecht war, ohne einen ernstlicheren Streit hervorzurufen als den einen, der in dem oben mitgeteilten Proteste gegen den Versuch, ihm seinen frohen Mut zu rauben, angedeutet ist.

Als Musiker wie als Mensch und Freund stand Zmeskall hoch in Beethovens Achtung. Seine Zimmer, Nr. 1166 in jenem ungeheuern Knäuel von Gebäuden, der unter dem Namen des Bürgerspitals bekannt ist, waren eine lange Reihe von Jahren hindurch der Schauplatz eines Privat-Morgenkonzertes, zu welchem nur die ersten Darsteller von Kammermusik und sehr wenige Gäste zugelassen wurden. Hier wurden, nach dem Bruche mit Fürst Lichnowsky, Beethovens Werke dieser Gattung in der Regel zuerst versucht. Ein fernerer bisher ungedruckter Zettel des Komponisten an seinen Freund, um das Jahr 1800 geschrieben, beweist sein Vertrauen auf Zmeskalls musikalischen Geschmack und Urteil; er lautet so:

> „Lieber Zmeskall — da ich wohl schwerlich zu der Gr. Deym heute kommen werde, indem ich einen tüchtigen Katarrh seit gestern Abend habe, so empfehle ich ihnen dieselbe bei der Probe heute an, was den Vortrag anbelangt, so war ich gestern da, und da werden sie ihr nichts zu sagen brauchen, aber vielleicht des Tempos wegen — sagen sie mir doch, ob der Hauptmann, der mehrmals bei Tost gepfiffen hat, nicht Gilg heißt? — Ich brauche solches notwendig zu wissen." —

Die Korrespondenz zwischen ihnen hörte erst mit Beethovens Tode auf.

Ein anderer junger Mann, der in ungewöhnlichem Grade Beethovens Achtung und Liebe erworben hatte, und der aus Wien abreiste, ohne daß auch nur das geringste eingetreten wäre, welches ihr Verhältnis hätte trüben können, war Karl Amenda. Sein Name bietet sich fast von selbst dar zur Ausfüllung einer Lücke in einem Briefe an Ries vom Juli 1804, in welchem Beethoven von einer lebenden Person, die nicht genannt ist, sagt, daß er mit ihr nie in ein Mißverhältnis gekommen sei; wenn er freilich hinzusetzt: „obschon wir fast sechs Jahre hindurch keiner von dem anderen wissen" usw., so ist dies nicht genau, da sie im Jahre 1801 Briefe miteinander wechselten[1]). Das wenige, was von

---

[1]) Der erste der beiden 1852 in den Signalen veröffentlichten Amenda-Briefe von 1801 gesellt allerdings den „zweien, von denen der eine noch lebt" Amenda als dritten. Der gestorbene dürfte wohl Lenz von Breuning sein, aber wer ist der zweite? Die sechs Jahre wollen auf keinen passen. Ein hübsches Thema für die Beethoven-Mikrographen. Wiener sind durch die Amenda-Briefe ausgeschlossen.

ihrer Korrespondenz veröffentlicht ist, zeigt, daß ihre Freundschaft etwas von jenem romantischen Charakter hatte, der ehemals sehr an der Tagesordnung war. Wir geben die Briefe an ihrer Stelle in der Biographie (1801 und 1815). In der Korrespondenz mit Zmeskall erscheint sein Name einmal auf einem verstümmelten Zettel, welcher sich jetzt in der K. K. Hofbibliothek befindet und so beginnt:

„Mein wohlfeilster Baron! sagen Sie daß der Guittarist noch heute zu mir komme, der Amenda soll statt einer Amende" [ein Stück ist abgerissen; wohl zu ergänzen „die er zuweilen für sein schlechtes Pausiren verdient, mir diesen" [desgl.] — „ittenen Guittarist besorgen" [1]).

Karl Amenda war am 4. Oktober 1771 zu Lippaiken im Kurland geboren, besuchte die höheren Schulen in Mitau und wurde zunächst von seinem Vater, dann von dem Kapellmeister Beichtner in der Musik unterrichtet; er bildete sich zu einem tüchtigen Violinspieler aus und konnte schon als 14jähriger Knabe in Mitau zum Besten eines durch einen Unglücksfall erblindeten Bruders ein Konzert geben. 1792 bezog er die Universität Jena, um Theologie zu studieren, wo er aber seine musikalischen Studien fortsetzte. Nach Beendigung des dreijährigen Studiums unternahm er mit einem Freunde (Mylich) weitere Reisen, hielt sich in Lausanne und Konstanz länger auf und kam im Frühjahr 1798 nach Wien. Dort wurde er zuerst Vorleser beim Fürsten Lobkowitz und hierauf Musiklehrer in der Familie der Witwe Mozarts. Wie er dann mit Beethoven bekannt wurde, teilen wir nach einer im Besitze der Familie befindlichen Aufzeichnung mit, welche überschrieben ist: „Kurze Nachrichten über das Freundschaftsverhältnis zwischen L. v. Beethoven

[1]) An der Spitze des Papierstücks, auf welchem jene Zeilen geschrieben sind, stand folgendes:

Nach Nohl (N. Zschr. f. M. 1872 und „Beethoven, Liszt, Wagner" S. 90 f.) wäre der Guitarist der weiterhin im Text genannte G. H. Mylich, der Sänger und Gittarrespieler war. Man könnte aber auch an Wenzel Krumpholz denken (S. 122).

und Karl Friedrich Amenda, nachmaligem Propste zu Talsen in Kurland, aufgezeichnet nach der mündlichen Tradition"[1]).

„Nach Beendigung seiner theol. Studien", heißt es dort, „geht C. F. Amenda nach Wien, woselbst er einige Male an der Table d'hôte mit Beethoven zusammentrifft, mit ihm ein Gespräch anzuknüpfen versucht, aber nicht reussiert, da Beeth. sehr reservé bleibt. Nach einiger Zeit wird Amenda, der unterdessen Musiklehrer bei Mozarts Witwe geworden war, zu einer befreundeten Familie eingeladen und spielt dort im Quartett die erste Violine. Während des Spiels wird ihm von Jemand das Blatt umgewendet, und als er sich zum Schluß umsieht, erblickt er erschreckt Beethoven, der sich diese Mühe genommen und sich nun mit einer Verbeugung zurückzieht. Am folgenden Tag erscheint der freundliche Wirth der Abendgesellschaft und ruft ganz erregt aus: ‚Was haben Sie gemacht? Sie haben Beethovens Herz erobert! B. läßt sie ersuchen, ihn mit Ihrer Gegenwart zu erfreuen!' A. macht sich hocherfreut auf und eilt zu B., der ihn sogleich auffordert mit ihm zu musiciren. Das geschieht, und als A. nach einigen Stunden aufbricht, begleitet ihn B. bis zu seinem Quartier, woselbst wiederum gemeinschaftlich musicirt wird. Als B. sich endlich zum Weggehen anschickt, sagt er zu A.: ‚Sie könnten mich wohl begleiten.' Das geschieht und B. behielt A. zum Abend bei sich und begleitet ihn dann spät des Nachts nach Hause. Von da ab werden die gegenseitigen Besuche immer häufiger, und Spaziergänge werden nun gemeinschaftlich unternommen, so daß das Publikum, wenn es einmal nur Einen von ihnen auf der Straße sah, gleich ausrief: ‚Wo ist denn der Andere?' A. führte auch Heinrich Mylich, mit dem er nach Wien gekommen war, bei B. ein, und hat Mylich recht häufig mit B. und A. Trios gespielt. Sein Instrument war die 2te Violine oder Bratsche. Als B. einmal hörte, daß Mylich in Kurland eine Schwester habe, die recht hübsch Klavier spiele, übergiebt er demselben eine Sonate im Manuscript, mit der Aufschrift: ‚Der Schwester meines guten Freundes Mylich.' Das Manuscript war zusammengerollt und mit einem seidenen Bändchen umwunden. B. habe geklagt, er könne mit der Violine garnicht zurecht kommen. Von A. aufgefordert, doch zu versuchen, entwickelt B. ein so schreckliches Spiel, daß A. ausrufen mußte: ‚Erbarme dich, hör' auf!' B. hörte auch auf und nun lachen beide, daß sie sich die Seiten halten müssen[2]). Eines Abends phantasirte B. wundervoll auf dem Klavier und A. sagt am Schlusse: ‚Es ist jammerschade, daß eine so herrliche Musik im Augenblick geboren mit dem nächsten Augenblick verloren geht.' Darauf B.: ‚Da irrst Du, ich kann jede extemporirte Phantasie wiederholen,' setzte sich hin und spielte sie ohne Abweichung noch einmal. B. war sehr häufig in Geldverlegenheit. Einmal klagt er auch A. seine Noth; er müsse Miete zahlen und wisse durchaus nicht,

---

[1]) Dieses kurze Manuskript befindet sich jetzt im Besitze einer Enkelin Amendas, der Frau Pastorin Kawall in Riga. Der Prediger Herr Schippang in Riga sandte eine Abschrift an Dr. Erich Prieger in Bonn, welcher dieselbe Deiters zur Benutzung freundlichst zur Verfügung stellte.

[2]) Damit vergleiche man Ries' Erzählung, Notizen S. 119.

wie er das anstellen solle[1]). ‚Da ist leicht zu helfen!‘ sagt A., gibt ihm ein Thema (Freudvoll u. leidvoll)[2]) und schließt ihn in sein Zimmer ein bei dem Bescheide, er müsse nach 3 Stunden die Variationen begonnen haben. Als A. wiederkommt, findet er B. noch recht mürrisch auf demselben Fleck und erhält auch auf die Frage, ob er angefangen habe, ein Stück Papier mit dem Bemerken: ‚Da ist der Wisch!‘ A. bringt die Noten ganz erfreut zu B.'s Hauswirt und sagt, er solle damit in eine Verlagshandlung gehen, dort würde er ein schönes Stück Geld dafür erhalten. Der Hauswirth will anfangs nicht darauf eingehen, entschließt sich aber endlich doch zum Gang und kehrt von demselben ganz freudig zurück mit der Frage, ob nicht noch solche Zettel zu haben wären. Um jedoch der Geldnoth gründlich ein Ende zu machen, räth A. dem B. doch zu reisen, namentlich nach Italien. B. erklärt sich einverstanden, doch nur unter der Bedingung, daß A. mit ihm reise. A. ist gern dazu bereit und wird dann die gemeinschaftliche Abreise ziemlich fest verabredet. Leider aber ruft eine Trauerbotschaft A. in die Heimat zurück. Sein Bruder ist verunglückt[3]) und ihm liegt die Sorge für die zurückgebliebene Familie des Bruders ob. Mit doppelt beschwertem Herzen nimmt A. von B. Abschied und will heim nach Kurland. Dort erhält er bald darauf einen Brief von B., in welchem es heißt: ‚Da du mich nicht begleiten kannst, so kann ich nicht nach Italien reisen.‘ Auch späterhin haben die Freunde häufig ihre Gedanken brieflich ausgetauscht.“

Die Rückreise Amendas erfolgte im Herbst des Jahres 1799. Es entwickelte sich ein brieflicher Verkehr; leider sind Beethovens Briefe größtenteils zurzeit verschollen. Ein Enkel Amendas hatte (wie Herr Schippang mitteilt) einen Teil der Korrespondenz, als er in Leipzig am Konservatorium studierte, einem dortigen Verleger auf dessen Ersuchen gegeben, aber — nicht zurückerhalten. Es seien Abschriften genommen

---

1) Wo Beethoven damals wohnte, ist unbekannt (Frimmel). Daß er aber gerade in jenen Jahren, wo er so viel Neues herausgab, in Geldnot war, fällt auf.

2) Von solchen Variationen ist freilich anderweit nichts bekannt.

3) Das betr. Unglück war schon 14 Jahre vorher geschehen. Der Bruder, der sich verheiratet hatte und ein Organistenamt bekleidete, hatte zwölf Kinder, in deren Erziehung Amenda ihn unterstützte. Ebenfalls nach Mitteilung H. Schippangs.

4) Zwei derselben sind wohl die in den Signalen von 1852 (und hierauf von Nohl Br. B. Nr. 12. 13.) veröffentlichten. — Ob diese Briefe wirklich so zahlreich gewesen sind, wie es nach den Angaben der Nachkommen, die sie selbst nicht gesehen, scheinen kann, ist doch sehr die Frage. Höchstens könnte es sich vielleicht um eine größere Zahl solcher kleiner Billets gehandelt haben, wie sie an Zmeskall in Menge erhalten sind (aus der Zeit von Amendas Aufenthalt in Wien). Der Brief an Ries vom 24. Juli 1804 stellt fest, daß die Korrespondenz seit Jahren stockt; Beethoven sagt selbst in dem ersten der erhaltenen beiden Briefe von 1801, daß er zahlreiche Briefe Amendas nicht beantwortet habe. Der Brief Amendas vom 18. März 1815 sieht fast so aus, als knüpfe er an den Beethovens vom 1. Juni 1801 an, und Beethovens Brief vom 12. April 1815 bestätigt, daß Kayserlings Besuch das Andenken an Amenda „wieder erweckt“ hat. Von späteren Briefen wissen wir aber überhaupt nichts.

worden; aber wo diese und wo der übrige Teil der Korrespondenz sich jetzt befindet, ist bisher unbekannt. Einen Brief Amendas an Beethoven aus dem Jahre 1815 hatte der Verfasser in Bd. III S. 341 der ersten Auflage mitgeteilt; man wird ihn an der betreffenden Stelle der neuen Auflage finden; es ist wohl derselbe, den auch Nohl 1880 im St. Petersburger Herold (uns nicht vorliegend) veröffentlichte. Außerdem besitzt Frau Kawall zwei fast unleserliche Brieffragmente von Beethoven. Aus jenem ersteren Briefe geht hervor, daß Amenda auch mit Zmeskall und mit der Familie Streicher bekannt geworden war, was wir übrigens auch Beethovens eigenem Briefe entnehmen können.

Beethoven war mit Amenda, wie wir sahen, durch die Musik bekannt geworden, gewann ihn aber dann wegen seiner wahrhaft edeln Charaktereigenschaften immer lieber; er zählte ihn zu seinen vertrautesten Freunden und teilte ihm Erlebnisse, z. B. sein Gehörleiden, mit, die er anderen noch verbarg. Einer der Briefe an ihn von 1801 ist von einer Wärme, wie wir sie sonst selten finden. Einen besonderen Beweis seiner Liebe und Hochschätzung gab ihm Beethoven dadurch, daß er ihm das F-Dur-Quartett (Op. 18 I) schenkte, und zwar in seiner ersten, bisher unbekannt gebliebenen Bearbeitung; auf die erste Violinstimme schrieb er die Widmung:

> „Lieber Amenda. Nimm dieses Quartett als ein kleines Denkmal unserer Freundschaft, so oft du dir es vorspielst, erinnere dich unserer gemeinsam durchlebten Tage und zugleich wie innig gut dir war und immer sein wird
> Dein wahrer und warmer Freund
> Wien, 1799, am 25. Juni. Ludwig van Beethoven.

Später (s. u.) bittet er ihn, das Quartett nicht weiter zu geben, da er es umgearbeitet habe[1]).

Außer dem Schmerze über die Trennung von seinem Freunde spricht anscheinend noch ein anderer Kummer aus einem in die Zeit der Abreise Amendas gehörigen Briefe an diesen, der zuerst von L. Nohl in Nr. 4 d. J. 1872 der Neuen Zeitschrift für Musik veröffentlicht wurde (auch in desselben „Beethoven, Liszt, Wagner“ S. 71):

> „Heute bekam ich eine Einladung nach Möthling [sic] aufs Land, ich habe sie angenommen und gehe noch diesen Abend auf einige Tage dahin. Sie war mir um so willkommener, da mein ohnedem zerrissenes Herz noch mehr würde gelitten haben, obschon der Hauptsturm wieder abgeschlagen

[1]) Leider ist diese erste Bearbeitung bisher unbekannt; wir haben aber Hoffnung, daß sie noch bekannt werden wird. [Die Durchführung des ersten Satzes hat Karl Waack 1904 im 2. Märzheft der „Musik“ veröffentlicht mit Gegenüberstellung der späteren Fassung und einem kurzen Begleitartikel. H. R.]

ist, so bin ich doch noch nicht ganz sicher, wie mein Plan darüber ausschlagen wird. gestern hat man mir eine Reise nach Pohlen im Monath September angetragen, wobey mir die Reise sowohl wie der Aufenthalt nichts kostet, und ich mich in Pohlen gut unterhalten kann und auch Geld da zu machen ist, ich habe es angenommen. — Lebewohl lieber A. und gieb mir bald Nachricht von deinem Aufenthalte unterwegs wie auch wenn du in deinem Vaterlande angelangt bist — reise glücklich und vergesse nicht

Deinen Bthvn."

Kalischer vermutet (Ges. Br. I 41) daß der abgewiesene Heiratsantrag an Magdalene Willmann (vgl. S. 132) des Kummers Ursache ist. Aus der Reise „nach Pohlen" wurde nichts.

„Amenda wurde zuerst Privatlehrer, dann 1802 Prediger zu Talsen in Kurland, 1820 Propst der Kaudauschen Diözese, 1830 Konsistorialrat und starb am 8. März 1836. Er „besaß eine vorzügliche Gabe der Rede, und obgleich sein Gesicht stark von Pocken zerrissen war, so hatte er doch so etwas Einnehmendes und Gewinnendes in dem Ton seiner Stimme und seinem Betragen, daß sich jeder unwillkürlich zu ihm hingezogen fühlte" [1]). Ein Originalgemälde von ihm, 1808 von Grune gemalt, bewahrt die Sammlung des Beethovenhauses in Bonn. Auch befindet sich in der Reliquiensammlung der Frau Kawall eine Bleistiftzeichnung, welche Amenda darstellt. —

Graf Moritz Lichnowsky, Bruder des Fürsten Karl, den wir bis zu Beethovens Tode nicht wieder aus dem Gesichte verlieren werden, befand sich ebenfalls unter den Freunden dieser Jahre. Er war ein Schüler Mozarts gewesen, spielte das Klavier mit großer Fertigkeit und war ein einflußreiches Mitglied jener Partei, welche die neuen Erscheinungen verteidigte und die Größe der Kompositionen ihres Freundes verstand. Schindler sah ihn oft in Beethovens letzten Jahren und preist den „edlen Grafen" in den stärksten Ausdrücken.

Über einen andern aus diesem Kreise junger Dilettanten und einen der ersten Spieler Beethovenscher Kompositionen enthält das „Hamburger politische Journal" folgendes: „Wien vom 12. März (1789). Als ein Beweis, wie allgemeine Bildung hier immer tiefere Wurzel schlägt und wie sehr dadurch jedes Talent sich zu entwickeln Gelegenheit findet, verdient bemerkt zu werden, daß am abgewichenen Palmsonntage ein hoffnungsvoller Jüngling: Heinrich Eppinger, jüdischer Nation, als Dilettant in dem hiesigen Nationaltheater zum Vorteile christlicher Witwen und Waisen in einem Konzert auf der Violine sich hören ließ. Er erhielt

[1]) Nach dem Nekrolog in der Dorpater Zeitschrift „Das Inland" 1836 Nr. 21.

allgemeinen Beifall, und einstimmig bewunderte man die Fertigkeit dieses jungen Künstlers." Nach L. von Sonnleithners Worten erlangte er in späteren Jahren als Dilettant bedeutenden Ruf, lebte bescheiden von einem kleinen Vermögen und widmete sich ganz der Musik. „Er war in allen Konzerten und Privatgesellschaften zu finden, arrangierte selbst musikalische Unterhaltungen und spielte gern seine Violine auch für wohltätige Zwecke." Er gab auch einige Kompositionen heraus. In der Periode, in der wir stehen, war Eppinger einer von Beethovens „ersten Geigern" in den Privatkonzerten des Adels.

Häring, später ein namhafter Kaufmann und Bankier, gehörte damals zu demselben Zirkel junger musikalischen Liebhaber und galt im Jahre 1794 als der beste Violinspieler unter ihnen[1]). Die jugendliche Freundschaft zwischen ihm und dem Komponisten hörte nicht auf, als sie älter wurden, und war zwanzig Jahre lang für Beethoven von großem Werte.

Eine interessantere Persönlichkeit für uns ist jedoch jener Lehrer Beethovens, unter dessen Leitung er in Wien seine Studien auf der Violine wieder aufnahm — eine glücklicherweise uns durch Ries aufbewahrte Tatsache — Wenzel Krumpholz, der Bruder des böhmischen Harfenvirtuosen Johann Baptist Krumpholz, der sich aus Kummer über die Untreue seiner Frau 1790 zu Paris in der Seine ertränkte. Dieser (nicht Wenzel) war als Violinist in Esterhaz Schüler Haydns (berichtigt durch K. F. Pohl). Wenzel Krumpholz kam 1795 nach Wien, wurde Mitglied des Opernorchesters und trat als Spieler der Haydnschen Quartette auf. Er war, wie Eugen Eiserle sagt (Glöggls Neue Wiener Musikzeitung, 13. August 1857), „ein höchst gefühlvoller Kunstenthusiast und einer der ersten, welche Beethovens Größe ahnten und erkannten. Er hing sich auch an Beethoven mit einer Beharrlichkeit und Aufopferung an, daß dieser, obschon er ihn immer nur ‚seinen Narren' nannte, ihn als intimsten Hausfreund aufnahm, ihn mit jedem Kompositionsentwurfe sogleich bekannt machte und ihm überhaupt das größte Vertrauen schenkte". Krumpholz schloß auch eine außerordentlich enge Freundschaft mit seinem Landsmanne Wenzel Czerny und brachte von 1797 an die meisten freien Abende in der Czernyschen Familie zu; und so lernte der kleine Sohn Karl Czerny schon in seinem 8. und 9. Jahre die Werke kennen, die Beethoven gerade

[1]) Er wird hier an die Spitze der Dilettanten auf diesem Instrumente gesetzt nach Schönefelds Jahrb. der Tonkunst aus Wien und Prag (Prag 1776).

unter den Händen hatte, „und wurde gleich Krumpholz für diesen Tonheros enthusiasmirt". Aus Czernys Erzählungen hatte sich O. Jahn folgende, mit der obigen Schilderung ziemlich übereinstimmende Notiz aufgezeichnet: „Krumpholz, zweiter Violinist am Orchester, ein Enthusiast für Beethoven, der sein Evangelium predigte und von ihm mißhandelt wurde, so daß er sich auch, doch erst 1816, zurückzog."

Krumpholz war auch Virtuose auf der Mandoline, und diesem Umstande ist es wahrscheinlich zu verdanken, daß Beethoven in jenen Jahren ein paar Stücke für Klavier und Mandoline schrieb (s. o. S. 58).

Unter den Zmeskallschen Papieren auf der K. K. Bibliothek zu Wien befindet sich ein halber Bogen groben Konzeptpapiers, auf welchem mit Bleistift und in großen Buchstaben von der Hand Beethovens folgendes geschrieben ist:

> „Der Musikgraf ist mit heute infam kassiert. — Der erste Geiger wird ins Elend nach Sibirien transportiert. — Der Baron hat einen ganzen Monat das Verbot nicht mehr zu fragen, nicht mehr voreilig zu sein, sich mit nichts als mit seinem ipse miserum sich abzugeben.
>
> B."

Musikgraf und Baron ist natürlich Zmeskall; da jedoch über Zeit und Veranlassung jenes Zettels durchaus kein Fingerzeig vorhanden ist, über die ersten Geiger Beethovens aber sehr verschiedene Notizen vorliegen, so würde es ein törichter Versuch sein, zu entscheiden, ob Schuppanzigh oder ein anderer von ihnen nach Sibirien geschickt werden sollte.

Im ersten Bande (2. Aufl. S. 354) wurde bereits eine kurze Mitteilung über das jugendliche Quartett gegeben, welches nach Wegelers Bericht in den Jahren 1794—95 regelmäßig Freitag morgens beim Fürsten Karl Lichnowsky spielte; einige weitere Einzelheiten wurden damals für eine passendere Stelle aufgehoben und stehen hier an ihrem richtigen Platze.

Die Biographen verfallen häufig in den Fehler, zu vergessen, daß es im Leben ausgezeichneter Männer eine Zeit gibt, in welcher sie erst nach Ruhm strebende sind und ihr Ansehen noch zu begründen haben, und in welcher sie bei denen, welche sie kennen, oft in weit geringerem Grade Aufmerksamkeit und Hoffnung erwecken, als manche rascher und früher entwickelte Zeitgenossen. Dieser Irrtum hat auch den Gestalten Schuppanzighs und seiner Genossen eine durchaus falsche Auszeichnung in dem Gemälde dieser ersten sieben Jahre von Beethovens Wiener Leben gegeben. War ja doch der Komponist selbst noch keineswegs der Beethoven, den wir kennen. Wäre er 1800 gestorben, so würde er in der Geschichte

der Musik die Stelle eines großen Klavierspielers und eines viel versprechenden jungen Komponisten einnehmen, dessen Scheiden in seiner ersten Entwicklung wohl begründete Hoffnungen eines großes zukünftigen Ruhmes zerstört hätte. Dies gilt in doppeltem Grade von den Mitgliedern seines Quartetts. Wären dieselben in früher Jugend gestorben, so würde kein einziger von ihnen, mit Ausnahme vielleicht des jungen Kraft, der allein sich immer als Virtuose auf seinem Instrument ausgezeichnet hat, in den Annalen der Musik verzeichnet sein. Sie legten während dieser Periode nur den Grund zu ihrer späteren Vollkommenheit und Berühmtheit als Darsteller von Mozarts, Haydns, Försters und Beethovens Quartetten.

Schuppanzigh, der erste Violinist, und Weiß, der Bratschist, scheinen allein beständig bei jenen Quartettaufführungen beteiligt gewesen zu sein. Kraft, der Violoncellist, war oft abwesend; dann vertrat sein Vater oder Zmeskall oder ein anderer seine Stelle. Da ferner die zweite Violine häufig von dem Herrn des Hauses, wo sie zu Privatkonzerten engagiert waren, übernommen wurde, so war alsdann Sina natürlich nicht zugegen. Doch haben jene vier offenbar von 1794 bis 1799 eifrig und regelmäßig miteinander geübt. Sie genossen den Vorteil, der keinem andern Quartett vergönnt war, die Werke Haydns und Försters unter den Augen der Komponisten zu spielen und von denselben über jeden Effekt belehrt zu werden, welchen die Kompositionen hervorzubringen bestimmt waren. Jeder der Darsteller kannte daher genau die Absichten der Komponisten und erlangte die schwere Kunst, unabhängig zu sein und gleichzeitig der Gesamtheit sich unterzuordnen. Als Beethoven anfing, Quartette zu komponieren, hatte er also eine Gesellschaft von Spielern, die durch seine großen Vorgänger zur Vollkommenheit herangebildet waren, und die in seiner eigenen Musik bereits durch seine Trios und Sonaten bewandert waren.

Ignaz Schuppanzigh, der Leiter, geboren 1776, gestorben 2. März 1830 in Wien, trieb die Musik anfangs als Dilettant und wurde ein vortrefflicher Bratschenspieler; um die Zeit jedoch, als Beethoven nach Wien kam, vertauschte er dieses Instrument mit der Violine und machte die Musik zu seinem Lebensberufe. Mit besonderer Vorliebe leitete er Orchesteraufführungen; wie es scheint, hatte er, noch ehe er sein 21. Jahr erreicht hatte, in dieser Tätigkeit einen Grad lokaler Berühmtheit erlangt und war in gewisser Hinsicht ein Günstling des Publikums geworden. In den Jahren 1798 und 1799 dirigierte er jene Konzerte im Augarten,

die von Mozart und Martin eingerichtet waren und später von Rudolph geleitet wurden. „Er gibt", sagt der Korrespondent der Allg. Musikal. Zeitung, „im großen Augartensaale die schöne Jahreszeit über 12 bis 16 Konzerte, die (was wohl ganz eigen ist) um 7 Uhr früh ihren Anfang nehmen und gegen zwei Stunden dauern. Außer den blasenden Instrumenten und Contrabässen sind alle Partien von Dilettanten sehr zahlreich besetzt, und die Genauigkeit, mit welcher alles ausgeführt wird, das Feuer, mit dem H. Schuppanzigh jede Composition in ihr vortheilhaftestes Licht zu stellen weiß, dient gewiß jedem Liebhaberconzert und vielen Musikdirectoren zum Muster. Man hört die schwersten Sinfonieen von Haydn und Mozart mit einer Deutlichkeit und Präcision vortragen, die jede Schönheit, welche die Verfasser in ihre Instrumente zu legen wußten, unübertrefflich darstellen." Der Eintrittspreis war sehr niedrig, der Ruf dieser Konzerte aber so groß, daß „selten ein Virtuos in Wien einige Zeit lebt, der sich nicht hier hören ließe; sowie es wohl auch wenig Componisten in unserer Stadt gibt, die nicht ihre Sinfonieen noch im Manuskript aufführten".

Dieser Brief, vom 1. Mai 1799 datiert, ist für Schuppanzigh als Dirigenten wahrscheinlich zu panegyrisch; jedenfalls wird im Oktober 1800 eine sehr verschieden lautende und ziemlich ungünstige Geschichte erzählt; der Schreiber bezweifelt überhaupt, ob es angemessen sei, ihn einen großen Orchesterdirigenten zu nennen: und der bald nachher eintretende Verfall der Konzerte bestätigt seine Meinung einigermaßen, wenn auch der Zustand der öffentlichen Angelegenheiten und der mangelnde Reiz der Neuheit einen gewissen Einfluß in dieser Richtung geübt haben muß. Seyfried indessen, der nach seinem Tode schrieb, nennt Schuppanzigh „gleichsam von der Natur dazu berufen, einen wahrhaft energischen Orchesteranführer". Die Verschiedenheit im Alter, im Charakter und in der gesellschaftlichen Stellung war derart, daß sie zwischen ihm und Beethoven nicht jene höhere und edlere Freundschaft gestattete, welche den letzteren mit Zmeskall verband. Doch waren sie einander, wie zu erwarten war, von großem Nutzen, und sie empfanden großes wechselseitiges Gefallen, wenn nicht Liebe zu einander. Schuppanzighs Äußeres nahm früh viel von der Gestalt und den Verhältnissen von Sternes Dr. Slop an, und nach seiner Rückkehr aus Rußland ist er einer der „Milord Fallstaffs" in Beethovens Korrespondenz und Konversationsbüchern[1]). Seine Korpulenz war jedoch bereits früher

[1]) Auch Boldrini (in der Firma Artaria) wird von Beethoven mit dem Namen Ritter Falstaff bedacht (vgl. IV 196).

der Gegenstand der Scherze des Komponisten, und er muß ein außerordentlich gutmütiger junger Mann gewesen sein, um den groben, ja unanständigen Text zu dem kurzen Gesangstücke, betitelt „Lob auf den Dicken“ (1801), zu ertragen und zu vergeben. Dasselbe war ersichtlich ein bloßer Scherz und wurde auch als solcher aufgenommen. „Schuppanzigh war“, erzählte Holz Otto Jahn, „ein kleiner, sehr wohlbeleibter Mann, immer lustig und sehr für die materiellen Genüsse — B.'s Fallstafferl.“ Er verheiratete sich 1807 (vgl. Beethovens Brief an Franz von Brunswik vom 11. Mai) „mit einer ihm sehr ähnlichen“ (einer Schwester der Sängerin Josephine Schulz-Killitschgy); 1816—23 lebte er in Rußland, kehrte aber dann nach Wien zurück und stand nach wie vor Beethoven nahe. Es ist bemerkenswert, daß Beethoven und Schuppanzigh in ihren gegenseitigen Anreden sich weder des vertraulichen „Du“ noch des respektvollen „Sie“, sondern der Bezeichnung „Er“ bedienten, eine Tatsache, aus welcher man Beethovens große Verachtung für den Violinspieler beweisen zu können glaubte; da sie aber eine gleiche Verachtung von der andern Seite beweisen würde — so beweist sie eben zu viel.

Über Sina und Weiß, beide Schlesier von Geburt, haben wir hier wenig hinzuzufügen. Franz Weiß, geboren 1788, gestorben 1830 in Wien, war später der erste Bratschist Wiens, und auch als Komponisten von Balletten und Kammermusikstücken fehlte es ihm nicht an Erfolg.

Anton Kraft (der Vater), geboren 30. Dezember 1752 zu Rokitzau, gestorben 28. August 1820 in Wien, war aus Böhmen nach Wien gekommen, um dort seine juristischen Studien fortzusetzen; er gab dieselben jedoch auf und trat als Violoncellist in die K. K. Hofkapelle. Im Jahre 1778 erhielt er eine Einladung von Haydn, Mitglied der Kapelle zu Esterhaz zu werden. Für ihn hat wohl Haydn das 1781 komponierte Violoncellkonzert geschrieben. Dort wurde am 14. Dezember 1778 sein Sohn Nikolaus Anton geboren. Der Knabe, von der Natur mit großen musikalischen Talenten begabt, genoß den doppelten Vorteil, einmal durch den Unterricht und das Beispiel des Vaters gebildet zu werden, und dann unter Haydns Augen und in dem beständigen Studium der Werke dieses großen Meisters heranzuwachsen. Als nach dem Tode Esterhazys dessen Kapelle sich zerstreute, kam Kraft mit seinem Sohne, der nunmehr in seinem 14. Jahre stand, nach Wien. Am 15. April 1792 spielte Nicolaus ein Konzert von seines Vaters Komposition in dem Witwen- und Waisenkonzert, und am 21. trat er wieder in einem Konzert

auf, welches sein Vater gab. Trotz des sehr bedeutenden Erfolges wurde der Sohn doch zu einem andern Berufe bestimmt und spielte von da an bis zu seinem 18. Jahre sein Instrument nur als Liebhaber. Als solchen lernte Beethoven den jungen Mann zuerst kennen. Als aber der junge Fürst Lobkowitz sein Orchester bildete (1796), wurden beide Krafts engagiert, und Nikolaus machte von da an die Musik zu seinem Berufe; und als er zur Reife seiner Jahre gekommen war und seine Leistungen ihren Höhepunkt erreicht hatten, war unter ganz Deutschlands Violoncellisten Bernhard Romberg sein einziger Nebenbuhler. Nikolaus starb am 18. Mai 1853 in Stuttgart.

Schindler bemerkt mit der ihm eigentümlichen Unaufmerksamkeit in Bezug auf Daten, wo er von Schuppanzigh, Weiß und dem älteren Kraft spricht, folgendes (I S. 35): „Diese drei Künstler stehen mit dem Entwicklungsgange Beethovens, überhaupt mit einem großen Theil seiner Schöpfungen in enger Wechselwirkung, daher ihrer noch öfters zu gedenken sein wird. Indessen soll nur bemerkt werden, daß dieser Verein praktischgeschulter Musiker es war, dem der aufstrebende Componist die zweckmäßige Behandlung der Streichinstrumente zu danken gehabt[1]). Außer diesen sind noch zu nennen: Joseph Friedlowsky, der unserm Meister die Kenntniß des Clarinett-Mechanismus gelehrt, und der berühmte Hornist Johann Wenzel Stich (der sich italienisch Giovanni Punto genannt), dem Beethoven die Kenntniß des Hornsatzes verdankt, von der er bereits in der Sonate mit Horn, Op. 17, einen eclatanten Beweis gegeben. Im Flöten-Mechanismus, in dessen Construirung so viele Veränderungen in den ersten Jahrzehnten des Jahrhunderts vorgegangen, blieb Karl Scholl Beethovens beständiger Instructor." Ohne Zweifel ist in diesen Worten ein gewißes Maß von Wahrheit enthalten, insoweit sie sich auf eine spätere Periode beziehen. Punto gab natürlich Beethoven neue Enthüllungen über die Kräfte und die Leistungsfähigkeit des Horns, wie Dragonetti über die des Kontrabasses; doch kam er erst gegen Ende des Jahres 1799 nach Wien und starb schon drei Jahre später (16. Februar

---

[1]) Nicht immer jedoch nahm Beethoven ihre Vorstellungen an. Nach einer Erzählung Dolezaleks an O. Jahn beschwerte sich Kraft, daß eine Passage nicht in der Hand liege. „Muß liegen!" antwortete Beethoven. Ähnlich erzählte K. Holz: „Beethoven fragte einige ausgezeichnete Künstler, ob gewisse Sachen möglich wären, ob schwierig, kam nicht in Frage; so Friedlowsky für Klarinette, Czerwensky für Oboe, Hradezky und Herbst für Horn. Beschwerden sich dann andere über Unmöglichkeiten, so hieß es: ‚Ei was, die können es und ihr müßt es können'." [Aus Thayers Papieren.]

1803) zu Prag. Alle anderen, die Schindler nennt, waren mit der einen Ausnahme des älteren Kraft junge Leute von 16 bis 18 Jahren, und dies zu der Zeit, als Beethoven sein erstes und zweites Konzert komponierte, Werke, welche beweisen, daß er in der Verwendung der Orchesterinstrumente doch nicht völlig unwissend war. Hätte Schindler etwas von der Geschichte von Max Franz' Orchester in Bonn gewußt, so würde er manches Mißverständnis vermieden haben.

Johann Nepomuk Hummel, Schüler Mozarts, gehörte ebenfalls zu den jungen Männern, welche Beethoven in seinen Kreis zog. Im Jahre 1795 brachte ihn sein Vater von der sehr erfolgreichen Konzertreise, welche die vorhergehenden sechs Jahre ausgefüllt und den Knaben sogar bis zu den Städten des fernen Schottland bekannt gemacht hatte, nach Wien zurück und gab ihn Albrechtsberger und Salieri in die Lehre, damit er Kontrapunkt und Komposition studiere. Bis zum 28. April 1799 scheint er ruhig bei seinen Studien verblieben zu sein und nur in Privatkreisen gespielt zu haben; an jenem Tage aber trat er wieder öffentlich auf, und zwar sowohl als Klavierspieler wie als Komponist in einem Konzert im Augartensaale, welches Schuppanzigh dirigierte. „Er führte eine Sinfonie nebst einem zu dieser Gelegenheit verfertigten Melodrama von seiner Composition auf und spielte dazwischen auf dem Pianoforte sehr hübsch componierte Phantasieen.“ Daß der so begabte und vielversprechende Jüngling von 17 Jahren bei seiner Rückkehr in die Heimat die Bekanntschaft und Gunst eines Mannes aufsuchte, der während seiner Abwesenheit einen so tiefen Eindruck auf das Wiener Publikum gemacht hatte, und daß Beethoven sich freute, dem Lieblingsschüler Mozarts Freundlichkeiten erweisen zu können, braucht kaum erwähnt zu werden. Eine ausführliche Beschreibung würde die Art ihres Verkehrs nicht so lebhaft veranschaulichen können wie zwei kurze, aber außerordentlich charakteristische Zettel Beethovens, welche Hummel aufbewahrte und welche nach seinem Tode gedruckt wurden[1]). Der erste lautet so:

„Komme er nicht mehr zu mir! er ist ein falscher Hund und falsche Hunde hole der Schinder.

Beethoven.“

Einen Tag später schrieb der erzürnte Mann, nachdem er gesehen, daß er im Unrechte war, wiederum folgendes:

---

1) Vgl. Wiener Zeitung, 16. Sept. 1845.

„Hertzens Natzerl!

Du bist ein ehrlicher Kerl und hattest Recht, das sehe ich ein; komm also diesen Nachmittag zu mir, du findest auch den Schuppanzigh und wir Beide wollen dich rüffeln, knüffeln und schütteln, daß du deine Freude dran haben sollst.

Dich küßt
Dein Beethoven
auch Mehlschöberl genannt."

Doch genug dieser persönlichen Skizzen.

Aus dem Briefe an Eleonore von Breuning (Bd. I², S. 362) haben wir gesehen, daß Beethoven manche der Wiener „Klaviermeister" für seine Todfeinde hielt. Schindlers Beobachtungen über des Komponisten Stellung und Verhältnis zu den Wiener Musikern, wenn auch in dem ihm eigentümlichen Stile geschrieben, scheinen doch treffend und richtig zu sein. „Es wird wohl niemand erwarten", sagt er (I, S. 23), „daß ein so rasch sich emporhebender Künstler, wie unser Beethoven, obgleich fast ausschließlich sich in den Zirkeln der hohen Aristokratie bewegend und von dieser in seltener Weise getragen, seitens seiner Kunstgenossen ohne Anfechtung bleiben sollte; im Gegenteil darf der Leser gefaßt sein, gerade in Anbetracht der strahlenden Eigenschaften und Beweise von Genie bei unserm Helden, im Contrast zu dessen schwerem Bündel socialer Sonderbarkeiten, wohl auch Schroffheiten, ein ganzes Heer von Gegnern wider ihn zu Felde ziehen zu sehen. Über alles war es sein Äußeres, seine im Umgange mit Kunstgenossen zu wenig bemeisterte Reizbarkeit und Rückhaltlosigkeit im Urteil, was Neid und Scheelsucht nicht für natürliche Begleiter des Genies wollten gelten lassen. Der zu geringe Grad von Nachsicht für die mancherlei Bizarrerien und Gebrechen der höheren Gesellschaft, andern Teils wieder seine hohen Anforderungen bei Kunstgenossen hinsichts mehrseitiger Bildung, sogar sein bonner Dialect, dies zusammen lieferte den Gegnern Stoff im Überfluß, mit üblen Nachreden und wohl auch Verleumdungen Rache an ihm zu nehmen." Diesen Worten schließt Schindler die Bemerkung an, daß „übereinstimmenden Mitteilungen zufolge die wiener Musiker damaliger Zeit, mit sehr geringen Ausnahmen, nicht nur aller Kunst-, ja auch der notwendigsten Schulbildung ermangelten und vom Handwerksneide dermaßen durchdrungen gewesen, wie es gleichzeitig in den Zünften der Fall war. Insbesondere hatte man es auf die Fremden abgesehen, sobald ihre Absicht kund geworden, ständigen Wohnsitz in der Kaiserstadt zu nehmen. In einer Schilderung des Musikwesens in Wien im dritten Jahrgang der Allg. Mus. Ztg., Seite 67 (Oct. 1800), findet

sich hierauf bezüglich folgende Stelle: ‚Sollte es ihm (dem fremden Künstler) einfallen hier bleiben zu wollen, so ist das ganze Corpus musicum sein Feind‘ ... Erst im Laufe des dritten Jahrzehnts haben sich diese Dinge dort besser gestaltet.“ Schindler hätte hinzufügen können, daß der Wechsel in nicht geringem Grade durch die Lehren und das Beispiel Beethovens eingeführt worden ist, welches auf die Czerny, Moscheles und andere junge Bewunderer seines Genius seinen Einfluß ausübte.

Kurz, der Umstand, daß Beethoven gegenwärtig eine Stellung als Künstler erreicht hatte, der nur die von Mozart gleichkam, und in der Gesellschaft einen Rang einnahm, wie er Gluck, Salieri, Haydn zuteil geworden war, als ihre Namen europäischen Ruf erlangt hatten, dies, in Verbindung mit dem allgemeinen Gefühle, daß er der Erbe von Mozarts Genius sei, erzeugte bittern Neid bei denen, welche von seinen Fähigkeiten und seinem Genie überstrahlt wurden. Sie rächten sich, indem sie seine persönlichen Eigentümlichkeiten verspotteten und und das Neue in seinen Kompositionen verurteilten und lächerlich machten: während er ihrem Neide mit Verachtung, ihren Urteilen mit Geringschätzung begegnete und ihre Kompositionen, wenn er sie nicht mit Gleichgültigkeit behandelte, nur zu oft mit bitterem Spott kritisierte. „Die Komponisten waren damals gegen Beethoven, den sie nicht verstanden und der ein böses Maul hatte“, äußerte Dolezalek in einem Gespräche mit O. Jahn. Dieses Bild ist sicherlich kein erfreuliches, doch alle Beweise lassen es leider als treu erkennen.

Männer wie Salieri, Gyrowetz, Weigl darf man jedoch nicht als in dem Andrucke „Klaviermeister“ mit einbegriffen ansehen. Nach Schindlers Zeugnis standen diese Männer bei Beethoven in vorzüglicher Achtung, und seine Worte werden in vollständigstem Maße bestätigt durch die Konversationsbücher und andere Autoritäten, welche außerdem beweisen, daß auch Eyblers Name den obigen hinzugefügt werden kann. Sie waren alle mehr oder weniger älter als Beethoven, und er schätzte sie ihrer kontrapunktischen Kunst wegen — zumal Weigl und Eybler — sehr hoch. Es haben sich jedoch keine Andeutungen gefunden, daß er in dem Verhältnis näherer Freundschaft und Vertrautheit mit einem von ihnen gestanden hätte.

Beethoven bildete keine Ausnahme von der allgemeinen Regel, daß Männer von Genie sich einer innigen und dauernden Freundschaft mit Frauen von edlem Charakter und höherer Bildung erfreuen. Wir meinen damit nicht jene Eroberungen, welche er nach Wegeler gerade während

der ersten drei Jahre in Wien mitunter gemacht hatte, die „manchem Adonis wo nicht unmöglich, doch sehr schwer geworden wären". Solche Eroberungen, auch wenn Einzelheiten, die auf sie Bezug hätten, noch erreichbar wären, mögen vergessen bleiben. Seine Ehelosigkeit gründete sich keineswegs auf die überlegte Wahl eines Einzellebens. Von dem wenigen, was in bezug auf diesen Punkt bekannt ist, wird das Nötige und hierher Gehörige zur rechten Zeit mitgeteilt werden, einfach und ohne Glossen und überflüssige Kommentare. Was aber seine Freundschaften mit Personen des andern Geschlechtes betrifft, so würden wir dem Blick auf dieselben eine völlig falsche Perspektive geben, wenn wir die Beziehungen späterer Jahre benutzen wollten, um schon an dieser Stelle unserer Darstellung einen pikanten Reiz zu geben. Wir lassen dieselben ebenfalls an ihrem gehörigen Orte folgen, und während sie auf diese Weise nichts von ihrem Interesse verlieren, werden sie vielleicht eine Untersuchung erleichtern und klären helfen, welche andernfalls mitunter zu dunkel sein möchte. Glücklicherweise ist während dieser günstigen Jahre, bei denen wir stehen, das Bild in den meisten Beziehungen klar und sonnig gewesen, und die Spärlichkeit der Nachrichten über den fraglichen Gegenstand gibt denselben geringere Bedeutung.

Man wendet sich hier natürlich zunächst zu jenen Mitteilungen persönlicher Erinnerungen, von Frauen geschrieben, die sich in diesen Jahren in den besseren Kreisen der Gesellschaft bewegten, weil man in ihnen Beethovens Namen zu finden und sein Verhalten Frauen gegenüber von diesen selbst beschrieben zu sehen, oder wenigstens Winke über seine Beziehungen zu den jüngeren Frauenzimmern, welchen er dort begegnete, zu finden hofft. Doch alle derartigen Schriften, die von uns in dieser Absicht durchforscht wurden, haben sich im höchsten Grade unergiebig erwiesen. So reizt z. B. Karoline Pichler lediglich die Neugierde. Sie ist geschwätzig bis zum Überdrusse über Offiziere der Armee und andere, die seither längst vergessen sind, übergeht jedoch Haydn und Beethoven mit der Bemerkung, daß sie — dieselben wohl gekannt habe. Auffallenderweise ist uns in den sämtlichen für dieses Buch gesammelten Materialien nirgendwo eine mit Beethovens Namen verbundene Erwähnung von Magdalene von Kurzböck begegnet, der besten Klavierspielerin Wiens und der wohlbekannten Freundin Haydns; und ebensowenig eine der Witwe Mozarts, wenngleich letzteres vielleicht seine Erklärung in dem Umstande findet, daß dieselbe während der letzten Jahre des Jahrhunderts eine Konzertreise mit Eberl unternahm und dadurch lange Zeit von Wien abwesend war;

später mag Beethovens Gehör und Gesundheit der Grund gewesen sein[1]). Was Madame Auernhammer betrifft, welche jedenfalls bis zum Jahre 1813 fortfuhr, öffentlich als Klavierspielerin aufzutreten, so ist sie den Lesern von Jahns Mozart nicht so vorteilhaft bekannt, um es auffallend zu machen, daß Beethoven keine Bekanntschaft mit ihr unterhielt.

In dem gegenwärtigen Zusammenhange jedoch tritt eine unserer alten Bonner Bekannten wieder auf die Szene. Der Leser wird sich aus dem ersten Bande erinnern, daß die schöne, talentvolle und wohl ausgebildete Magdalene Willmann[2]) eingeladen worden war, in Venedig während des Karnevals von 1794 zu singen, und daß sie in dem vorhergehenden Sommer mit ihrem Vater Max und seiner zweiten Gattin (Fräulein Tribolet, s. Bd. I² S. 234) aus Bonn abgereist war, um jenem Engagement zu folgen. Nachdem sie Venedig verlassen, gab sie am 30. Juli (nach dem Berichte der Rheinischen Musen) ein Konzert in Graz und reiste hierauf nach Wien. Max und seine Gattin wurden von Schikaneder engagiert und blieben in Wien, während Magdalene nach Berlin ging. Da sie dem dortigen Opernpublikum nicht gefiel[3]), kehrte sie nach Wien zurück und wurde bald an der Hofoper engagiert, um sowohl deutsche als italienische Partien zu singen. Beethoven erneuerte seinen Verkehr mit Willmanns und wurde in kurzem durch die Reize der schönen Magdalene in so hohem Grade gefesselt, daß er ihr seine Hand anbot — eine Tatsache, welche dem Verfasser dieses Buches von einer Schwester Magdalene Willmanns mitgeteilt wurde, die im Jahre 1860 noch lebte und ihren Vater oft darüber hatte sprechen hören. Auf die Frage, warum Magdalene auf den Antrag Beethovens nicht eingegangen sei, schwankte Frau S. einen Augenblick und antwortete dann lachend: „weil er so häßlich war, und halb verrückt!" Im Jahre 1799 heiratete Magdalene einen gewissen Galvani; doch ihr Glück war ein kurzes; sie starb schon Ende 1801.

Wir besitzen ferner aus der gegenwärtigen Periode zwei Briefe Beethovens an Christine Gerhardi, eine junge Dame, welche in der damaligen Gesellschaft wegen ihrer glänzenden Talente und ihrer hohen Bildung großes Ansehen genoß. Leop. von Sonnleithner gibt von ihr die folgende Schilderung:

---

1) Daß er Frau Mozart kannte und 1795 bei einer Aufführung durch seine Mitwirkung unterstützte, wurde früher (I². S. 375) erwähnt.

2) Vgl. über sie Bd. I² S. 223. 248. 314.

3) Vgl. Gerber, Art. Willmann. Ihre wundervollen tiefen Töne wurden ausgelacht!

„Sie war die Tochter eines Hofbeamten Kaiser Leopolds II. Der Vater war nebst seiner Familie aus Toscana nach Wien gekommen, als Leopold II. durch den Tod Josephs II. zum Throne berufen wurde. Die Tochter war eine ausgezeichnete Sängerin, blieb stets nur Dilettantin und sang vorzüglich in Konzerten zu wohlthätigen Zwecken (deren sie selbst veranstaltete) oder für ausgezeichnete Künstler. Der alte Professor Peter Frank war Director des allgemeinen Krankenhauses in Wien, in dessen Nähe (Alserstraße, jetzt 20) er wohnte. Er war ein großer Liebhaber der Musik, noch mehr war aber dies sein Sohn Dr. Joseph Frank, der sich auch selbst in der Composition versucht, und bei seinem Vater häufige musicalische Soireen veranstaltete, an welchen auch Beethoven und Fräulein Gerardi Theil nahmen, und dabei sangen und spielten. Zu den Namenstagen und Geburtstagen des alten Frank komponierte der Sohn öfters Cantaten, die Beethoven korrigirte, und wobei Frl. Gerardi die Sopran-Solos sang. Manchmal wurden sogar Opernscenen im Garten dargestellt, und mein noch lebender 86 Jahre alter Freund Schönauer war dabei zugegen, als sie eine Szene aus Gli Orazi ed i Curiazi von Zingarelli im römischen Costüme sang und spielte. Sie war damals die berühmteste Gesangsdilettantin in Wien, und da Haydn sie gut kannte, so ist nicht zu zweifeln, daß er bei der Composition der Schöpfung an sie dachte; sie sang auch wirklich sowohl bei Schwarzenberg als auch bei der ersten Aufführung im Burgtheater den Sopran-Part mit großem Beifalle. — Aus allen Nachrichten geht hervor, daß sie mit Beethoven bei dem alten Frank oft zusammenkam, wo er auch manchmal am Klavier ihren Gesang begleitete. Unterricht hat er ihr nicht ertheilt."

Am 20. August 1798 vermählten sich Dr. Joseph von Frank und Christine Gerhardi[1]); im Jahre 1804 verzogen sie von Wien.

Die fraglichen zwei Briefe, deren Gegenstand man aus ihrem Inhalte erraten muß, haben an sich keine besondere Bedeutung; das Interesse, welches sie gewähren, liegt, abgesehen von der Stellung ihres Schreibers und dem Charakter der Dame, an welche sie gerichtet sind, in dem sehr ergötzlichen Gegensatze zwischen dem förmlichen und respektvollen Tone des ersten gegenüber einer Persönlichkeit, mit welcher Schreiber noch nicht

---

[1]) Von einer anderen Hand erhielten wir hierüber folgende Miteilung:
„Hr. Joseph von Franck, Med. Dr. und Primararzt ist mit Christine Gerhardi am 20. August 1798 hier getraut worden.
Pfarre Alservorstadt (Wien) den 26. März 1866. Kanka."

auf vertrautem Fuße stand, und der außerordentlichen Vertraulichkeit des zweiten. Zu den allzu seltenen Andeutungen über die Art und Weise, wie Beethoven in jener Zeit in geselligen Kreisen lebte und sich bewegte, fügen sie eine weitere und bemerkenswerte hinzu. Der erste Brief[1]) lautet folgendermaßen:

„A Mademoiselle
Mademoiselle de Gerardi.

Meine liebe Fräulein G., ich müßte lügen, wenn ich Ihnen nicht sagte, daß die mir eben von Ihnen überschickten Verse mich nicht in Verlegenheit gebracht hätten, es ist ein eigenes Gefühl sich loben zu sehen, zu hören und dann dabei seine eigene Schwäche fühlen, wie ich: solche Gelegenheiten betrachte ich immer als Ermahnungen, dem unerreichbaren Ziele, das uns Kunst und Natur darbeut, näher zu kommen, so schwer es auch ist. — Diese Verse sind wahrhaft schön bis auf den einzigen Fehler, den man zwar schon gewohnt ist bei Dichtern anzutreffen, indem sie durch die Hülfe ihrer Phantasie verleitet werden, das was sie wünschen zu sehen und zu hören, wirklich hören und sehen, mag es auch weit unter ihrem Ideale zuweilen sein. Daß ich wünsche den Dichter oder die Dichterin kennen zu lernen können Sie wohl denken und nun auch Ihnen meinen Dank für Ihre Güte, die Sie haben

für Ihren Sie verehrenden
L. v. Beethoven."

Der zweite hierher gehörige Brief befand sich im Besitze von Dr. Th. Helm, Direktor des allgemeinen Krankenhauses in Wien; derselbe lautet[2]):

„Liebe Chr. sie haben gestern etwas hören lassen wegen des Conterfeis von mir. — ich wünschte, daß sie dabei doch etwas behutsam verführen — ich fürchte, wenn wir das zurückschicken von der Seite der F. wählen, so mögte vieleicht der fatale B. oder der erzdumme Joseph sich hinein mischen, und dann mögte das Ding noch auf eine Chikane für mich gemünzt werden, und das wär wirklich fatal ich müßte mich wieder wehren, und das verdient den noch die ganze populasse nicht. — suchen sie das Ding zu erwischen so gut als sichs thun läßt, ich versichere sie daß ich hernach alle Maler in der Zeitung bitten werde, mich nicht mehr ohne mein Bewußtsein zu malen, dachte ich doch nicht, daß ich durch mein eigenes Gesicht noch in Verlegenheit kommen könne.

Wegen der Sara wegen des Hutabziehens, das ist gar zu dum̄ und zugleich zu unhöflich, als daß ich so etwas wagen könnte. erklären sie ihr doch die Rechte des spatzierengehens, —

adie hol sie der
Teufel."

---

[1]) Der Brief ist verbessert nach einer Abschrift des Originals, welche mir Herr M. Kalbeck freundlich zur Verfügung stellte. H. D.

[2]) Veröffentlicht Niederrhein. Musikzeitung 1857, Nr. 39. Beide Briefe bei Marx, Beethoven 4. Aufl. II S. 131. Vgl. Kalischer, Beeth. Sämtl. Br. I 38 ff. und Ges. Aufsätz. II (Beethovens Frauenkreis) S. 142 ff.

Ein dritter durch Nohl (Briefe Beethovens [1865] Nr. 17) bekannt gewordener Brief, ebenfalls im Besitze von Dr. Helm, bezieht sich auf ein Wohltätigkeitskonzert der Frau von Frank am 30. Januar 1801, in welchem Beethoven und Punto die Hornsonate wiederholten, welche sie am 12. April 1800 zuerst gespielt hatten. Derselbe wird an seiner Stelle im Zusammenhange mitgeteilt werden.

Anna Louise Barbara (Komtesse Babette), Tochter des Grafen Karl Keglevich de Busin, von der ungarisch-kroatischen Linie, und der Gräfin Barbara Zichy, heiratete am 10. Februar 1801 (nach einer andern Quelle 1800) den Fürsten Innocenz d'Erba Odescalchi. Beethoven widmete ihr die Sonate Op. 7 (1797 veröffentlicht), die Variationen über „la Stessa la Stessissima" (1799) und das Klavierkonzert Op. 15 (1801), das letztere, als sie bereits Fürstin Odescalchi war. Nach Aussage Czernys soll Beethoven in die (nicht schöne) Gräfin verliebt gewesen sein und die Sonate Op. 7 die „verliebte" geheißen haben. Ein Brief des Komponisten an Zmeskall (im Besitze des Verfassers), der sowohl dem Inhalte als der Handschrift nach nicht später als 1801—1802 geschrieben sein kann, zeigt, daß der Palast Odescalchi zu jenen gehörte, in welchen Beethoven sich an den musikalischen Soireen beteiligte:

„Auf dem besten Papier was ich habe, schreibe ich ihnen, theuerster Musikgraf, daß Sie morgen die Güte haben, das 7tett bei Odescalchi zu spielen. Schindlecker[1]) ist nicht hier, die ganze Musik müßte unterbleiben, wenn sie nun nicht spielten, und ganz gewiß fiel der Verdacht alsdann auf mich, als habe ich etwas vernachlässigt. —

Deswegen bitte ich sie lieber M. G. mir diese Gefälligkeit nicht abzuschlagen, sie sollen gewiß mit der größten Unterscheidung behandelt werden, Fürst Odescalchi wird selbst an Sie morgen früh schreiben deswegen —

Die Probe ist morgen früh um eilf Uhr, ich schicke ihnen die Partitur, damit sie das Solo des letzten Menuets nachsehen können, der wie sie wissen, am schwersten ist.

— ich erwarte sie —

ihr Bthvn."

Gräfin Henriette Lichnowsky (schreibt Gräfin Amade) „war die Schwester des regierenden Fürsten Carl, und wurde unzweifelhaft nach der Dedication des Rondos [G-Dur Op. 51 Nr. 2, im Sept. 1802 veröffentlicht] an den Marquis von Carneville vermählt, lebte dann in Paris und starb um 1830". Das Rondo war zuerst der Gräfin Giulietta

[1]) Philipp Schindlöcker, der erste Cellist des Hoforchesters, geboren 1753 zu Mons, gestorben 16. April 1827 in Wien.

Guicciardi gewidmet, doch tauschte es Beethoven gegen die Cis-Moll-Sonate wieder ein (wir kommen darauf zurück).

Die Gräfin Thun, welcher Beethoven 1797 das Klarinettentrio Op. 11 widmete, war die Mutter des Fürsten Karl Lichnowsky und der Gräfin Henriette Lichnowsky (sie starb 18. Mai 1800).

Die Es-Dur-Sonate Op. 27, I ist Josepha Sophia, der Gattin des Fürsten Johann Joseph von Liechtenstein, der Tochter von Joachim Egon, Landgrafen von Fürstenberg-Weitra gewidmet. Sie war geboren am 20. Juni 1776, verheiratete sich am 22. April 1792 und starb 23. Febr. 1848[1]). Welche Familienbeziehungen, oder ob überhaupt solche zwischen ihrem Vater und jenem Fürstenberg bestanden, in dessen Hause zu Bonn Beethoven Unterricht gegeben hatte (Bd. I² 259), ist nicht bekannt; ihr Gatte war aber der rechte Vetter des Grafen Ferdinand von Waldstein.

Die Baronin Braun, der Beethoven 1799 die beiden Klaviersonaten Op. 14 und 1801 die Hornsonate gewidmet hat, war die Gattin des industriell veranlagten Freiherrn Peter von Braun, des Unternehmers des Nationaltheaters und später (1804) des Theaters an der Wien. Die Widmungen beweisen das frühe Bestehen von Beziehungen, welche dazu führten, daß Beethoven zur Komposition einer Oper aufgefordert wurde. Doch ist nicht bekannt, daß Beethoven gesellschaftlich in Baron Brauns Hause verkehrt hätte. Dagegen war er ein hochgeschätzter Gast in dem Hause des Grafen Browne (vgl. oben S. 21), dessen Gattin Beethoven die Waldmädchen-Variationen und die drei Klaviersonaten Op. 10 dedizierte.

Über die Gräfinnen Josephine Deym, Therese Brunswik und Giulietta Guicciardi, zu denen Beethoven auch bereits seit 1800 in Beziehung stand, verschieben wir die Mitteilungen auf das Jahr 1801.

---

1) Vgl. C. Leeder, „Beethovens Widmungen“ (Musik III, 12, 13, 19).

Viertes Kapitel.

Beethovens Charakter und Persönlichkeit.

Beethoven in seinen Briefen. Skizzenbücher. Gehörverlust.

Wäre Beethovens ebenso schneller wie außerordentlicher Erfolg in künstlerischer, geselliger und pekuniärer Beziehung nur der eines Virtuosen, oder eines populären Opernkomponisten gewesen, so wäre sein gutes Glück nicht von dem verschieden gewesen, welches so manche andere erreichten, deren Namen jetzt lediglich dadurch bekannt sind, daß die Geschichte der Musik ihrer Erwähnung tut; ein solcher Erfolg würde wie bei jenen sich als ein rascher und glänzender, aber flüchtiger erwiesen haben. Der Ruhm jedoch, zu welchem er gerade um jene Zeit gelangt war, hatte eine dauerhafte und bleibende Grundlage in seiner Kammermusik. Die Begierde, mit welcher die Verleger seine Manuskripte suchten, war eine Folge und zugleich ein Maßstab der Gunst, welche trotz der absprechenden Beurteilungen der Fachkritiker seine Werke beim Publikum fanden.

Wir haben jetzt den Zeitpunkt erreicht, in welchem er im Begriffe war, seinen Flug höher zu nehmen und seine Kräfte an Werken von größerer Bedeutung zu versuchen. Das Jahr 1800 bildet einen wichtigen Abschnitt in der Geschichte Beethovens. Es ist das Jahr, in welchem er, vom Klavier sich losreißend, in den höheren Formen der Kammer- und Orchesterkomposition, dem Quartett und der Symphonie, seinen Platz neben Mozart und dem noch lebenden und schaffenden Haydn zu erringen unternahm. Es ist ferner auch das Jahr, in welchem das bittere Bewußtsein einer sich steigernden Zerrüttung des Gehörorgans sich seiner bemächtigte, und in welchem die schreckliche Voraussicht, daß dieses Übel unheilbar sein und schließlich mit einer völligen Taubheit endigen werde, ihn zu quälen und niederzudrücken begann. Von dieser Zeit an wurde einerseits durch den glücklichen Erfolg jener für den Geschmack und das Urteil des Publikums neuen Erscheinungen, andererseits durch das unglückliche Fortschreiten seiner Krankheit, welches beides eine so ungewöhnliche Natur teils anspornen, teils wieder hemmen mußte, der Gang seines Lebens in entschiedener Weise verändert. So scheint denn hier der geeignete Ort zu sein, ehe wir die Erzählung der Ereignisse wieder aufnehmen, über Beethovens persönlichen Charakter und seine Gewohnheiten

in dieser Periode seines Lebens, sowie über einige andere Punkte einige allgemeine Bemerkungen einzuschalten.

Eine vollständige und gerechte Analyse des Charakters seines Helden zu geben, ist vielleicht die schwierigste Aufgabe für den Biographen. Eine solche ist jedoch in unserm Falle weder nötig, noch beabsichtigt. Bei Beethoven würde eine solche Aufgabe ohne Zweifel eine sehr undankbare sein; denn die große Masse dessen, was bisher über ihn geschrieben worden ist, kann man kurz als eine ausführliche Lobrede auf denselben bezeichnen. Ein treues und erschöpfendes Bild von ihm als Menschen würde einen seltsamen Kontrast zu jenem bilden, welches gemeinhin als das richtige betrachtet wird. Wie die Bildhauer und Maler, welche ihn darstellten, einer nach dem andern das Werk ihrer Vorgänger idealisierten, bis der Komponist gleich einem homerischen Gotte vor uns stand, so daß die, welche ihn persönlich kannten, könnten sie auf die Erde zurückkehren, niemals vermuten würden, daß die große Gestalt und die edeln Züge der am anspruchsvollsten auftretenden Porträts die kurze muskulöse Figur und das pockennarbige Gesicht ihres alten Freundes darzustellen beabsichtigten; so hat sich in der Beethoven-Literatur ein ähnlicher Prozeß vollzogen, und in entsprechender Weise unterdrückte man immer mehr das, was gewöhnlich und trivial erschien, bis man ihn zu einem Wesen gemacht hatte, welches erhaben und getrennt von den übrigen Menschenkindern in dem ihm eigentümlichen Reiche gigantischer Ideen lebte und in seiner Musik geheimnisvolle Enthüllungen über unaussprechliche Dinge machte. Für einen besonnenen Erforscher seiner Geschichte ist es aber doch wirklich einige Generationen zu früh, ihn als eine halbmythische Persönlichkeit zu betrachten, oder zu entdecken, daß seine Zettelchen an Freunde, worin er sie um Federn ersucht, oder Vorschläge zum Essen im Gasthofe macht, oder sich über Dienstboten beklagt, „zyklopische Felsblöcke" seien, welche gleich den chops and tomato sauce des Mr. Pickwick unergründliche Tiefen des Gedankens enthielten. Unser gegenwärtiges Zeitalter muß zufrieden sein, in Beethoven bei all seiner Größe eine durchaus menschliche Natur zu finden, die, wenn sie mit ungewöhnlichen Kräften ausgestattet war, gleichzeitig auf der andern Seite ungewöhnliche Schwächen zu erkennen gibt.

„Wer langsam zum Zorne ist, ist besser als der Mächtige, und wer seinen Geist bändigt, besser als der, welcher eine Stadt nimmt", sagt der weise Prediger. Es war das große Mißgeschick von Beethovens Jugend, da seine guten und schlimmen Neigungen von Natur außergewöhnlich lebhaft und stark waren, daß er nicht unter dem Einflusse einer weisen

und strengen elterlichen Zucht aufgewachsen war, und daß er nicht früh zu jener Gewohnheit der Selbstbeherrschung geführt wurde, die, wenn sie sich einmal befestigt hat, den Charakter läutert und umgestaltet, und durch welche die Leidenschaften, beherrscht und gemäßigt, nur Quellen einer edlen Kraft und Energie bleiben. Sein sehr früher Eintritt ins Theaterorchester als Klavierspieler war sicherlich mehr zum Vorteil seiner musikalischen als seiner sittlichen Entwickelung, und es lag ohne Zweifel ein ferneres Mißgeschick eben darin, daß er gerade in den Jahren, in welchen die strenge Leitung einer Schule in gewisser Hinsicht einen Ersatz für die unverständige, ungleichmäßige und oft rauhe Disziplin des Vaters gegeben haben würde, durch seine Stellung in eine so enge Verbindung mit Schauspielern und Schauspielerinnen gebracht wurde, welche in jenen Tagen sich durch die Art ihres Verhaltens und ihrer Sitten nicht besonders auszeichneten. Vor der Zeit, da er mit der Familie Breuning und dem Grafen Waldstein näher bekannt wurde, konnte er kaum die Notwendigkeit kennen gelernt haben, jene hohen Grundsätze von Leben und Betragen zu kultivieren, auf welche er in späteren Jahren so großes Gewicht legte. Inzwischen konnten manche Gewohnheiten sich bereits so weit ausgebildet und befestigt, und es konnten angeborene Neigungen und Willensrichtungen eine solche Stärke erlangt haben, daß es vielleicht schon zu spät war, die Kraft einer vollkommenen Selbstbeherrschung zu erlangen. In allen Beziehungen begleiteten Beethoven die Folgen einer fehlenden sittlichen Jugenderziehung durch sein ganzes Leben hindurch und sind in dem häufigen Zwiespalte zwischen seiner schlimmeren und seiner besseren Natur und in seiner beständigen Neigung zu Extremen sichtbar. Heute gerät er über irgendeine vielleicht ganz kleinliche Sache in einen ganz unmäßigen Zorn; morgen überschreitet seine Reue bei weitem das Maß seines Fehlers. Heute ist er stolz, eigensinnig, beleidigend sorglos gegenüber den Ansprüchen, welche die Gesellschaft Menschen von hohem Range zugesteht; morgen ist seine Unterwürfigkeit noch größer, als es die Verhältnisse erfordern. Ferner war auch die Armut, in welcher er aufwuchs, nicht ohne ihren Einfluß auf seinen Charakter. Er lernte nie das Geld in seinem wahren Werte schätzen; nicht selten freigebig und großmütig bis zum äußersten, selbst verschwenderisch, konnte er zu anderen Zeiten in das gerade entgegengesetzte Extrem verfallen. Bei all seiner Gesinnung von Adel und Unabhängigkeit nahm er doch früh die Gewohnheit an, sich auf andere zu stützen, namentlich infolge der Zunahme seines Leidens, worin allerdings eine teilweise Rechtfertigung lag; aber er wurde dadurch ge-

neigt, unklugen Ratschlägen zu folgen, oder, wenn sein Stolz verletzt war, eine ebenso unkluge Unabhängigkeit geltend zu machen. Nicht selten wurde er auch, bei der großen Menge von Ratgebern, das Opfer der äußersten Unentschlossenheit, wo Entschiedenheit und Festigkeit zu seinem Besten unerläßlich und wesentlich waren. Indem er infolgedessen bald dem Antriebe des Moments folgte, bald durch langes Schwanken Zeit verlor, wo eine schnelle Entscheidung erforderlich gewesen wäre, konnte es nicht fehlen, daß er manchen verkehrten Schritt tat, welchen er dann bei ruhigem Nachdenken bitter bereute, ohne ihn rückgängig machen zu können.

Man würde sowohl Beethoven als dem Verfasser der gegenwärtigen Biographie großes Unrecht tun, wenn man die vorhergehenden Bemerkungen so deuten wollte, als beabsichtigten sie, die Fehler unseres Komponisten in dieser Hinsicht als etwas anderes darzustellen denn als unerfreuliche und traurige Episoden in dem allgemeinen Verlaufe seines Lebens. Da dieselben ihm jedoch selbst den größten Nachteil bereiteten, so durften sie nicht mit Stillschweigen übergangen werden.

Zur Zeit von Beethovens Jugend war jene romantisch-gefühlvolle Bewunderung der Heroen der altklassischen Literatur, welche ihren Ursprung in Paris hatte, in weitesten Kreisen Mode geworden. Die demokratischen Theorien der französischen Sentimentalisten hatten einen neuen Antrieb erhalten durch die würdevolle Einfachheit der fremden Vertreter der jungen amerikanischen Republik, Franklin, Adams, Jay, durch das zurückgezogene Privatleben der großen militärischen Führer im Kampfe, Washington, Greene, Schuyler, Knox usw., auf ihren Pflanzungen und Pachtgütern, nachdem der Krieg mit England beendet war, durch den Stolz, mit welchem die französischen Offiziere, die in Amerika gedient hatten, in ihren Insignien des Ordens von Cincinnati auftraten, und endlich auch durch die Briefe und Tagebücher deutscher Offiziere, welche in der Gefangenschaft Freundschaft mit manchen der besseren unter den republikanischen Führern geschlossen hatten und mit ihren eigenen Augen gesehen hatten, in welcher Einfachheit dieselben lebten, während sie die Geschicke der neugeborenen Nation lenkten. So fand in dem größeren Teile von Mitteleuropa die Idee einer reinen und hohen Menschlichkeit, welche über und außer dem Einflusse der Leidenschaften stand, Eingang, als deren Vertreter man Cincinnatus, Scipio, Cato, Washington, Franklin betrachten zu können glaubte. Zschokke läßt seinen Heuwen sagen: „Die Tugend- und Heldenbilder des ganzen Alterthums hatten mich zur Tugend, zum Heldenthum begeistert.“ In gleicher Weise erhob auch Beethoven

seine Gedanken und seine Phantasie durch eifrige Lektüre der deutschen Dichter und der Übersetzungen einzelner der alten und der englischen Klassiker, namentlich Homers, Plutarchs und Shakespeares, und verweilte gern bei ihren großen Gestalten, die ihm als würdige Vorbilder zur Einrichtung des eigenen Lebens erschienen. Aber zwischen den Gefühlen, die man hegt, und den wirklichen Prinzipien, nach denen man handelt, ist oft eine weite Kluft. Daß Beethoven sich nicht als Stoiker bewährte, daß es ihm niemals glückte, seine Leidenschaften mit völliger Sicherheit zu beherrschen, hatte allerdings seinen Grund nicht darin, daß der Geist nicht willig war — das Fleisch war schwach. Er hatte in frühen Jahren die erforderliche Stärke des Charakters nicht erworben. Aber diejenigen, welche sein Leben am eingehendsten erforscht haben, wissen auch am besten, wie rein und lauter seine Wünsche und Bestrebungen, wie aufrichtig und tief seine Sympathien für alles, was gut ist, waren, wie groß sein Herz, wie heroisch, im ganzen genommen, seine Ausdauer in seinem großen Mißgeschick. Sie können am besten die wahre Größe des Mannes empfinden, den Adel seiner Natur bewundern und seinen Fehlern und Verirrungen die Träne des schmerzlichen Mitleids weihen. Wer in hohem Grade empfindlich und über seine Leidenschaften beständig zu wachen und auf dieselben aufmerksam zu sein genötigt ist, der wird Beethoven als Menschen am besten verstehen und mit ihm fühlen können.

Wahrheit und Aufrichtigkeit zwingt uns, zu gestehen, daß Beethoven in jenen Tagen des Glückes seine Ehren nicht mit der Demut trug, die wir wünschen möchten, und daß er von jener Bescheidenheit und Offenheit, welche Junker zehn Jahre vorher in seinem Mergentheimer Briefe an ihm rühmt, manches eingebüßt hatte[1]). Sein „etwas hoher Ton" war sogar von dem Korrespondenten der Allgemeinen Musikalischen Zeitung erwähnt worden. Züge von Selbstgefühl und selbst Anmaßung, Fehler, die freilich bei jungen Talenten, deren Leistungen Erfolg haben, fast allgemein sind und sich häufig in weit höherem Grade und mit weit geringerer Berechtigung als bei Beethoven finden, sind ohne Frage bei ihm erkennbar. Niemand kann ohne Bedauern seine Bemerkungen über gewisse nicht genannte Personen lesen, mit welchen er gerade zu dieser Zeit auf

[1]) Vgl. Bd. I² 247 ff. In Czernys Aufzeichnungen für Otto Jahn heißt es: „Seit seinen Jünglingsjahren in den vornehmsten Kreisen aufgenommen und geehrt, fühlte Beethoven in ihrer Mitte sich stets heimisch und völlig ungezwungen, während er besonders in seinen früheren Jahren gegen jeden anderen seine Überlegenheit fühlen ließ."

einem offenbar intimen Fuße stand. „Ich taxire sie“, schreibt er 1801 an Amenda, „nur nach dem, was sie mir leisten — ich betrachte sie als bloße Instrumente, worauf ich, wenn's mir gefällt, spiele.“ Sein „etwas hoher Ton“ war auch für den würdigen Haydn eine Veranlassung zu Scherzen; derselbe pflegte nach einer glaubwürdigen Überlieferung, als Beethovens Besuche bei ihm seltener wurden und nur in langen Zwischenräumen erfolgten, andere Besucher zu fragen: „Was macht unser Großmogul?“ Auch die jungen Edelleute, mit denen Beethoven umging, nahmen ihm jene Art des Auftretens wohl nicht übel; sicherlich jedoch machte sie ihm Feinde unter jenen, die er „nach ihren Leistungen taxirte und als bloße Instrumente betrachtete“, und wir werden uns darüber nicht wundern dürfen. Diese Eigenschaft blieb Beethoven bis in seine letzten Jahre und wurde unter seinen Bekannten besprochen. Der Verleger Steiner, dessen Verhalten zu Beethoven nicht gerade unsere Sympathie erweckt, suchte Beethovens letzten Freund Holz von ihm wegzubringen und hielt ihm die Möglichkeit vor, daß ihn Beethoven selbst gelegentlich wieder abstoßen werde; er habe es jedem so gemacht, der um ihn war; eine Zeitlang habe er ihn gebraucht und dann wieder zur Tür hinausgestoßen. Das erzählte Holz in aller Naivetät Beethoven selbst (Konv.-B. von 1826). Diese Erfahrung hatte ja freilich auch Schindler gemacht, unter dessen Einfluß vielleicht jene Äußerung steht.

Pierson hatte in seiner Ausgabe der sogenannten Beethovenschen Studien Seyfrieds persönlichen Skizzen einige Erinnerungen Griesingers beigefügt, jenes langjährigen sächsischen Gesandten in Wien, dem wir die wertvollen biographischen Notizen über Joseph Haydn verdanken. Eine seiner Erzählungen ist hier am Orte und kann im wesentlichen als wohl verbürgt angesehen werden. Als er nämlich noch Attaché war, traf er einst mit dem, abgesehen von seinem Klavierspiel noch wenig bekannten Beethoven im Hause des Fürsten Lobkowitz zusammen; sie waren beide damals noch junge Männer. In der Unterhaltung mit einem anwesenden Herrn äußerte Beethoven, daß er von aller Sorge um den Verkauf und Absatz seiner Werke befreit zu sein wünschte, und daß er gern jemanden finden möchte, der ihm ein bestimmtes Einkommen für sein Leben bezahlte, wofür er das ausschließliche Recht haben sollte, alles, was er schreiben würde, zu publizieren; „und ich wollte“, fügte er hinzu, „im Componieren nicht faul sein. Ich glaube, Goethe macht es so mit Cotta, und wenn ich nicht irre, hatte Händels Londoner Verleger eine ähnliche Übereinkunft mit ihm.“ „Mein lieber junger Mann“, erwiderte der

andere, Sie müssen nicht klagen; denn Sie sind weder ein Goethe, noch ein Händel, und es ist nicht zu erwarten, daß sie es je sein werden; solche Meister werden nicht wieder geboren." Beethoven biß sich auf die Lippen, warf dem Sprecher einen äußerst verächtlichen Blick zu und sagte nichts weiter. Lobkowitz suchte ihn zu beruhigen, und in einer darauffolgenden Unterhaltung sagte er zu ihm: „Mein lieber Beethoven, der Herr hatte nicht die Absicht, Sie zu verletzen. Die meisten Menschen hegen die bestimmte Meinung, daß die gegenwärtige Generation nicht im Stande sei, so mächtige Talente hervorzubringen, wie jene hingeschiedenen, welche bereits ihren Ruhm sich erworben haben." „Um so schlimmer, Ew. Hoheit", antwortete Beethoven „aber mit Menschen, die keinen Glauben und kein Vertrauen zu mir haben, weil ich dem allgemeinen Rufe noch unbekannt bin, kann ich keinen Umgang haben."

Für die jetzige Generation, welche die Schöpfungen aus dem ganzen Leben des Komponisten als Grundlage des Urteils über seine Fähigkeiten vor sich hat, ist es leicht, über seine Zeitgenossen abzusprechen, weil sie nicht imstande gewesen seien, in den ersten zwölf oder fünfzehn seiner Werke einen genügenden Grund zu finden, um ihn mit Goethe und Händel in eine Linie zu stellen. Aber wer auf einem Berge steht, wird sich mit Unrecht darüber aufhalten, daß die Aussicht in der Ebene eine weniger ausgedehnte ist. Damals war es eben schwer zu begreifen, wie es möglich sei, die Instrumentalmusik noch über die von Mozart und Haydn erreichte Höhe zu erheben, wie es uns unmöglich scheint, daß Beethoven künftig übertroffen werde. Vertrauen auf unsere eigene Kraft ist freilich das erste Erfordernis, Erfolg zu erringen, und Griesingers Erzählung ist uns ein fernerer, erfreulicher Beweis dafür, wie wohl Beethoven die vor ihm liegende Aufgabe begriff. Auch Mozart hat nicht selten ein solches Vertrauen mit größerer oder geringerer Deutlichkeit geäußert; aber immer bescheiden, und nie anders als in der Freiheit der privaten und vertraulichen Korrespondenz, wie namentlich in den Briefen an seinen Vater. Es war ein Irrtum und eine Schwäche bei Beethoven, daß er sich einem vergleichenden Fremden gegenüber offen über diesen Punkt aussprach und dann verdrießlich darüber wurde, daß dieser Fremde ihn nach dem Maßstabe seiner eigenen Schätzung nicht anerkennen wollte oder konnte.

In den kurzen persönlichen Mitteilungen, welche wir über die Freunde Beethovens gegeben haben, sind die Daten ihrer Geburt, so weit sie bekannt sind, angegeben worden, so daß der Leser beobachten kann,

wie viele von ihnen mit dem Komponisten gleichalterig oder noch jünger waren als er; einige waren noch völlige Knaben, als er nach Wien kam. So blieb es auch später; und wir werden finden, während die Jahre in unserer Erzählung vorübergehen und die uns bekannten Namen verschwinden, an die Stelle derselben immer wieder Leute traten, welche um vieles jünger waren als Beethoven selbst.

Die ältere Generation musikalischer Liebhaber in Wien, van Swieten und andere seiner Art, hatten den jungen Bonner Organisten als Klavierspieler aufgenommen und beschützt. Als aber Beethoven seine Ansprüche als Komponist geltend zu machen und etwas später, bei der Zunahme seiner Taubheit, sein Spiel zu vernachlässigen begann, waren einige seiner älteren Freunde dahingegangen, andere hatten sich aus der Gesellschaft zurückgezogen, und die Zahl derjenigen war klein, welche, wie Lichnowsky, zu begreifen imstande waren, daß Abweichungen von den Formen und dem Stile Mozarts und Haydns nicht notwendig Fehler seien. Die größte Zahl derer, welche noch tätig waren, und deren Liebe zur Kunst noch dieselbe war, waren mit Mozart und Haydn aufgewachsen; sie waren Zeugen ihrer Entwicklung gewesen und hatten sich an ihrem wachsenden Ruhme erfreut; indem sie vergaßen, daß manche der allmählich gestalteten Schönheiten in deren Kompositionen ebenfalls einst als Umwälzungen und Neuerungen erschienen waren, die ihre Väter entschieden mißbilligt hatten, waren sie nicht imstande, einzusehen, daß die gleiche Erscheinung sich bei Beethoven nun wiederholte, daß er auf seinem Wege, wie seine Vorgänger auf dem ihrigen, die Grenzen erweiterte und die Quellen des musikalischen Genusses vermehrte. Sie wußten aus ihrer eigenen Erfahrung und Beobachtung, welche erstaunlichen Fortschritte in der Instrumentalmusik gemacht worden waren, seitdem die Sonatenform durch die Söhne Bachs ausgebildet und durch Haydn aufs Quartett und die große Symphonie übertragen worden war[1]). Das Vollkommene

---

[1]) Der Herausgeber läßt hier den Text der 1. Auflage (1872) unverändert, um nicht den Fluß der Darstellung zu unterbrechen. Es sei aber wenigstens darauf hingedeutet, daß heute an dieser Stelle vor den Söhnen Bachs und vor Haydn und Mozart Johann Stamitz (geb. 1717, gest. 1757) genannt werden muß als der Schöpfer des neuen Stils der Instrumentalmusik und der Form der modernen Symphonie. Des näheren verweist er auf die drei Bände Mannheimer Symphonien in den Denkmälern deutscher Tonkunst, zweite Folge: Denkmäler der Tonkunst in Bayern Jhrg. III[1] (1902), VII[2] und VIII[2] sowie auch die Spezialstudie „Beethoven und die Mannheimer" („Musik" Jhrg. VII 13—14, 1908). Leider fällt auch die Neubearbeitung des 1. Bandes vorliegenden Werks durch Hermann Deiters (er-

ist natürlich einer weiteren Verbesserung nicht fähig; da nun sowohl das Quartett als die Symphonie durch Haydn und Mozart zur Vollkommenheit der Form gebracht war, so schlossen sie logisch, daß ein weiterer Fortschritt nicht möglich sei. Sie konnten nicht begreifen, daß für Erfindung und Entdeckung neuer Elemente des Interesses, der Schönheit, der Kraft noch Raum vorhanden sei; denn freilich, ihre Auffindung ist Sache des Genies. Bei Beethoven war sie instinktiv. Wir fügen noch eine weitere Bemerkung hinzu. Gegen das Ende des Lebens pflegen oft Meisterwerke der Literatur und Kunst, an welchen sich der Geschmack gebildet hat, im Gemüte mit einer Art von Heiligenschein umkleidet zu werden. In solchem Falle treten dann die Werke eines jungen und kühnen Neuerers, selbst wenn das sich in ihnen offenbarende Genie empfunden wird und sein richtiges Verständnis findet, nicht allein mit dem Anscheine einer unmäßigen und verkehrten Verschwendung übel angewandter Kräfte auf, sondern sogar mit dem einer gewissen profanen Verwegenheit. Aus diesen und ähnlichen Gründen fanden Beethovens neue Arbeiten wenig Gunst bei den Veteranen des Konzertsaales.

Die Tageskritik war natürlich von demselben Geiste geleitet und stand unter denselben Einflüssen. Beethovens eigenes Geständnis, wie sehr sie ihn anfangs verletzte, wird seinerzeit zur Sprache kommen; als er jedoch fühlte, daß sein Sieg über dieselbe entschieden war — und bei der jüngeren Generation errang er in der Tat den Sieg —, lachte er nur über die Kritiker; ihnen zu antworten, ausgenommen bei neuen Werken, hielt er unter seiner Würde. Seyfried sagt von ihm (seine Worte beziehen sich gerade auf die Jahre der Eroica, des Fidelio usw.): „Wenn ihm — Kritiken zu Gesichte kamen, worin ihm Vorwürfe über grammatikalische Verstöße gemacht wurden, dann rieb er sich schmunzelnd und seelenvergnügt die Hände, und rief hell auflachend: ‚Ja, ja! da staunen sie und stecken die Köpfe zusammen, weil sie es noch in keinem Generalbaßbuche gefunden haben'".

Aber für die Jugend beider Geschlechter hatte Beethovens Musik einen außerordentlichen Reiz; und zwar nicht aus technischen Gründen, sondern einzig wegen des in ihnen hervortretenden Neuen, was auf die Jugend immer große Anziehungskraft ausübt; und dann, weil sie sich an die Empfindung wandte, das Gemüt erregte und das Herz rührte,

schienen 1901), noch in die Zeit vor Wiederaufdeckung der Bedeutung der Mannheimer Schule, und ist es daher unerörtert geblieben, in welch eminentem Maße deren Werke überall, auch in Bonn, zu der Zeit dominierten, wo Beethoven aufwuchs. H. R.

wie es niemals bloße Instrumentalkompositionen anderer in ähnlicher Weise getan hatten. Wir haben gesehen (I² 289 ff.), wie lebhaft William Gardiner im hohen Alter sich des tiefen Eindrucks von Beethovens Trio Op. 3 erinnerte, welches er ein halbes Jahrhundert vorher gehört hatte. Eine noch bessere Erläuterung bietet die Erzählung des ehrwürdigen Moscheles, welche in der Einleitung zu der englischen Übersetzung von Schindlers Biographie (1840) mitgeteilt wird. „Ich war (sagt er) der Leitung und dem Schutze von Dionysius Weber anvertraut worden, dem Gründer und gegenwärtigen Direktor des Konservatoriums der Musik in Prag; und da dieser fürchtete, ich möchte bei meinem Eifer, neue Musik kennen zu lernen, der systematischen Ausbildung meines Klavierspielens schaden, so verbot er mir die Benutzung der Leihbibliothek und machte es in einem Plane für meine musikalische Erziehung, welchen er meinen Eltern vorlegte, zur ausdrücklichen Bedingung, daß ich keine anderen Komponisten studirte außer Mozart, Clementi und S. Bach. Ich muß jedoch gestehen, daß ich trotz dieses Verbotes die Leihbibliothek benutzte, wozu mir mein Taschengeld die Möglichkeit gewährte. Um diese Zeit hörte ich von einigen Mitschülern, in Wien sei ein junger Komponist aufgetreten, welcher das sonderbarste Zeug von der Welt schreibe, so daß es niemand weder spielen noch verstehen könne; eine barocke, mit allen Regeln in Widerspruch stehende Musik; und dieser Komponist heiße Beethoven. Als ich mich nun wieder zu der Leihbibliothek verfügte, um meine Neugierde nach dem excentrischen Genie, welches diesen Namen führte, zu befriedigen, fand ich Beethovens Sonate pathétique. Das war im Jahre 1804[1]). Da mein Taschengeld zur Anschaffung derselben nicht ausreichte, so schrieb ich sie heimlich ab. Die Neuheit ihres Stiles war für mich so anziehend, und ich faßte eine so enthusiastische Bewunderung zu derselben, daß ich mich selbst so weit vergaß, meinen neuen Erwerb meinem Lehrer gegenüber zu erwähnen. Dieser erinnerte mich an seine Vorschrift und warnte mich davor, excentrische Productionen zu spielen oder zu studiren, ehe ich meinen Stil auf Grund soliderer Muster ausgebildet hatte. Ohne jedoch seine Vorschrift zu berücksichtigen, legte ich Beethovens Werke der Reihe nach, wie sie erschienen, auf das Klavier und fand in denselben einen Trost und ein Vergnügen, wie es mir kein anderer Komponist gewährte." Hier möge auch auf die schon Bd. I² 368 f. ausgezogenen Beethoven-Erinnerungen der Frau v. Bern-

---

[1]) Ignaz Moscheles, am 30. Mai 1794 geboren, war damals 10 Jahre alt.

hard, geb. v. Kissow, zurückverwiesen sein, deren Lehrer sich aber im Gegenteil freute, eine Schülerin gefunden zu haben, die für Beethovens Musik Verständnis entwickelte.

Und so geschah es, daß Beethoven auch in seiner Eigenschaft als Komponist bald einen Kreis junger Verehrer, die ihn enthusiastisch bewunderten, um sich bildete. Ihre Huldigungen mögen ihm wohl angenehm gewesen sein, wie sie dies jedem genialen Künstler sind, welcher, indem er neue Wege anbahnt und konsequent verfolgt, sich den scharfen Bemerkungen der Kritiker aussetzt; können doch diese bei aller Aufrichtigkeit der Gesinnung in Wirklichkeit wenig oder nichts Gutes in solchen Erzeugnissen erblicken, die sich nicht von dem alten Standpunkte aus messen und beurteilen lassen. Unter solchen Umständen ist die Stimme des Lobes doppelt erfreulich. Es ist bekannt, daß, als Beethovens Werke von einer neuen Generation von Kritikern, die in der Tat durch dieselben herangebildet worden war, eine gerechte Würdigung zu finden begannen, er eine ansehnliche Zahl lobender Artikel sammelte und aufbewahrte, deren Schicksal nicht mehr verfolgt werden kann. Wenn jedoch die natürliche und gerechte Genugtuung, die durch die Huldigung aufrichtiger Bewunderer und einer nach Verdienst lobenden Kritik gewährt wird, in eine Freude an unüberlegtem Lobe und an Schmeichelei ausartet, so wird sie eine Schwäche, ein Fehler. Von diesem Fehler finden sich bei Beethoven unverkennbare Züge, namentlich in seinen späteren Jahren; es gibt in den Konversationsbüchern Seiten voll des unmäßigsten ihm dargebrachten Lobes, welche den Leser für ihn erröten machen würden, wenn nicht die bloße Tatsache der Existenz solcher Bücher uns an das bittere Los des Komponisten erinnerte. Diese Schwäche war zuweilen auch sein Unglück; denn die Leute, welche mit ihren Schmeicheleien am verschwenderischesten umgingen und dadurch Gehör bei ihm erlangten, waren keineswegs die besten seiner Ratgeber.

Aber abgesehen von der anziehenden Kraft seiner Kompositionen hatte auch Beethovens Persönlichkeit einen gewissen Zauber, der seine jungen Verehrer an ihn fesselte, und zwar im ganzen genommen, wie man sagen kann, zu seinem entschiedenen und dauernden Vorteil in bezug auf alle seine Privatangelegenheiten. Gerade in jener Zeit und noch einige Jahre später leisteten ihm freilich meist seine Brüder den Beistand, dessen er bedurfte; von da an jedoch bis zum Ende seines Lebens wird uns in unserer Erzählung eine ununterbrochene Reihenfolge von Namen junger Männer begegnen, welche ihm zu bestimmten Zeiten

unentbehrlich und auf seinen Ruf jederzeit zu freiwilligen Diensten bereit waren.

Beethovens Liebe zur Natur war damals bereits ein ausgeprägter Zug seines Charakters. Dieselbe wurde gepflegt und erhöht durch seine langen Wanderungen auf den sanften Anhöhen und in den außerordentlich schönen Tälern, welche die Umgebungen Wiens nach Norden und Westen so reizend machen. Wenn er daher die Stadt verließ, um die heißen Sommermonate auf dem Lande zuzubringen, was er mit einer oder zwei Ausnahmen in der ganzen Reihe der folgenden Jahre regelmäßig tat, so wählte er seinen Aufenthalt mit Rücksicht darauf, daß er jener edlen Neigung Genüge leisten konnte. Daher auch seine große Vorliebe für das ehemals berühmte Buch Christian Sturms „Betrachtungen über die Werke Gottes", welches, so absurd auch manches in seiner Naturphilosophie (in den älteren Ausgaben) gegenwärtig im Lichte fortgeschrittener Erkenntnis erscheint, damals bei weitem das beste unter den populär-wissenschaftlichen Handbüchern war, und sich zur Erweckung und Befestigung des Geschmacks und Verständnisses für die Schönheiten der Natur in unübertrefflicher Weise eignete. Aus Schindlers Mitteilung wissen wir, daß der Meister dieses Buch sein Leben lang fortwährend las und bewunderte. Dasselbe war imstande, seiner Verehrung für den Schöpfer und Erhalter des Weltalls Nahrung zu geben, ohne ihn in seinen freien Anschauungen über religiöse Systeme und kirchliche Dogmen zu beschränken. Die Worte Bryants, daß die Natur zu dem, welcher bei der Liebe zu ihr eine Gemeinschaft mit ihren sichtbaren Formen unterhalte, eine mannigfaltige Sprache rede, finden auf Beethoven volle Anwendung; wenn in Tagen von Sorge und Bekümmernis seine Kunst, sein Plutarch, seine Odyssee zu schwach waren, ihn aufzurichten, so suchte er Trost bei der Natur, und derselbe blieb ihm selten versagt.

Die Kunst ist so oft durch die schlechten sittlichen Grundsätze und das schamlose Leben ihrer Bekenner herabgesetzt worden, daß man mit doppelter Freude und Genugtuung von Beethoven vernimmt, daß er, gleich Händel, Mozart und Bach, seiner Kunst durch seinen Charakter und seine Lebensweise Ehre machte. Wenngleich unregelmäßig, war er doch einfach und mäßig im Essen und Trinken, soweit es die Art der Gesellschaft, in welcher er lebte, zuließ. Fern war er von jeder ungeordneten Neigung zu Wein und starken Getränken[1]). Keine Anspielung in irgend

[1]) Nach Dolezaleks Mitteilung (an O. Jahn) „kneipte er gern, war aber mäßig

einem seiner Briefe oder in den Tage- und Konversationsbüchern deutet auf Liebhaberei am Hazardspiel oder sonstigen derartigen Unterhaltungen; es scheint nicht, daß er ein Kartenspiel vom andern unterscheiden konnte. Musik, Bücher, Unterhaltung mit Männern und Frauen von Geschmack und Einsicht, Tanzen[1]) und außerdem lange Spaziergänge bildeten seine Unterhaltungen und Erholungen. Seine Lust am Reiten (Bd. I² S. 371) war von kurzer Dauer; die letzte Erwähnung eines ihm gehörigen Pferdes ist die auf S. 21 erzählte Anekdote.

Ein etwas delikater Punkt verlangt in diesem Zusammenhange noch ein Wort; und gewiß, was Franklin in seiner Selbstbiographie von sich eingesteht, und was Lockhart ohne Bedenken von seinem Schwiegervater Walter Scott mitteilt, braucht hier nicht unterdrückt zu werden. Dies darf um so weniger geschehen, als man auf eine irrige Annahme über diesen Punkt bereits mehrfach schönklingende Schilderungen gebaut und dieselben dazu benutzt hat, in gewissen Tatsachen Beziehungen zu Beethovens Kompositionen zu suchen. Beethoven verbrachte bekanntlich sein ganzes Leben in einer gesellschaftlichen Umgebung, in welcher das Gelübde der Ehelosigkeit keineswegs zugleich ein Gelübde der Keuschheit, die Vaterschaft von Kindern eines Kardinals weder ein Geheimnis noch ein Vorwurf war, wo die illegitimen Kinder von Fürsten und Großen auf ihre Abstammung stolz waren und auf dieselbe wohlbegründete Hoffnungen auf Fortkommen und Erfolg im Leben gründeten, und wo eine gemäßigte Nachgiebigkeit gegenüber den geschlechtlichen Neigungen nicht mehr verpönt war, als die Befriedigung irgend einer andern natürlichen Neigung. Daß Beethoven unter solchen Verhältnissen in bezug auf diesen Punkt puritanische Skrupel gehabt hätte, erscheint nicht glaublich; diejenigen, welche bei Erforschung seines Lebens Gelegenheit gehabt haben, die Tatsachen kennen zu lernen, wissen, daß er solche nicht hatte, und sind überzeugt, daß er nicht immer den gewöhnlichen Gelegenheiten, die Gesetze der strengsten Reinheit zu übertreten, aus dem Wege ging[2]).

---

im Trinken. Er trank rothen Wein im Kameel" (eine noch vorhandene, wohlbekannte Weinstube in Wien).

[1]) So berichtet Ries, mit dem Zusatze, daß Beethoven niemals lernen konnte, im Takte zu tanzen. Die Tage von Beethovens Tanzen waren überhaupt bald vorüber.

[2]) In seiner früheren Jugend, ehe er nach Wien kam, war er in diesem Punkte strenger. Vgl. die Erzählung Bd. I² S. 247. — „Wenn das Gespräch auf Zoten und dergleichen kam, betheiligte sich Beethoven nicht", nach Dolezaleks Mitteilung. (Wen die Neugierde treibt, der mag bei Nohl, Bd. III S. 827 Anm. 30 einiges Weitere darüber nachlesen. Wenn dieser Schriftsteller aber schließlich sagt: „Allein

Doch hatte er ein zu starkes Gefühl von der Würde des Charakters, um jemals an Szenen niedriger Ausschweifung teilzunehmen. Auch war ihm die zu seiner Zeit nicht ungewöhnliche Sitte, mit einem unverheirateten Frauenzimmer wie mit einer Frau zusammenzuleben, immer zuwider, wie uns eine häßliche Geschichte weiterhin zeigen wird; und noch mehr verabscheute er ein Verhältnis zu der Frau eines andern. In seinen späteren Jahren brach er seinen ehemals vertrauten Verkehr mit einem ausgezeichneten Komponisten und Kapellmeister in Wien so weit ab, daß er kaum die Grüße desselben mit der gewöhnlichen Höflichkeit erwiderte. Schindler versichert, der einzige Grund hierzu sei gewesen, daß der Betreffende mit der Frau eines andern in unerlaubtem Umgange lebte.

Wir könnten hier die Namen zweier verheirateten Frauen nennen, denen Beethoven in einer späteren Periode mit Wärme zugetan war; da dieselben aber zum Glück bisher den Augen unserer literarischen Gassenkehrer entgangen sind, sollen sie auch hier unterdrückt bleiben. Einzelne seiner Freunde pflegten ihn mit diesen Frauen zu necken, und es steht fest, daß er an ihren Scherzen ein ziemliches Vergnügen fand, selbst wenn die Andeutungen, als ob seine Zuneigung die Grenzen der platonischen Liebe überschritten hätte, etwas plump waren; aber einer sorgfältigen Untersuchung ist es nicht gelungen, irgend einen Beweis dafür zu finden, daß er sich gerade in diesen Fällen seinen Grundsätzen untreu erwiesen hätte.

Eine Geschichte, die Jahn berichtet, gehört ebenfalls hierher. Beethoven ließ sich einst auf die dringenden Bitten der Czernyschen Familie, nach langem Sträuben, überreden, in Gegenwart einer gewissen Frau Hofdemel zu phantasieren. Sie war die Witwe eines Mannes, der einen Angriff auf ihr Leben gemacht und dann sich selbst getötet hatte; und Beethovens Weigerung, vor ihr zu spielen, beruhte darauf, daß er den allgemeinen Glauben teilte, zwischen dieser Frau und Mozart habe ein allzu vertrautes Verhältnis bestanden. Jahn hatte später, wie hier bemerkt werden mag, die große Genugtuung, die Unschuld Mozarts in dieser Sache beweisen und die Erinnerung an den einzigen dunkeln Schatten, der auf ihm geblieben war, auslöschen zu können. Er hat auch von dem Eindrucke berichtet, welchen Beethovens Spiel auf die Dame

sich diesen echten Mann und Menschen als mittelalterlichen Asketen vorstellen und so recht eigentlich unter das natürlich Menschliche stellen, davor wolle man sich hüten", so würde gewiß Beethoven selbst gegen eine solche Auffassung Verwahrung eingelegt haben. H. D.]

gemacht hat. Als nämlich Czerny ihm eines Tages über Beethovens außerordentliches Phantasieren mancherlei berichtet, habe er hinzugefügt, auch die Frau Hofdemel, die begeisterte Schülerin und Freundin Mozarts, habe erklärt, das gehe doch noch über Mozart[1]).

So viel schien uns nötig über diesen Punkt hier zu sagen, nicht bloß aus dem oben angegebenen Grunde, sondern auch um den so lange obwaltenden Mißverständnissen und falschen Deutungen von Stellen in Beethovens Briefen und Privataufzeichnungen ein Ende zu machen und das etwaige Auftauchen fernerer Erfindungen zu verhüten.

Rochlitz berichtet in seinen Briefen aus Wien (1822) über Beethovens eigene humoristische Erzählung von seinem Enthusiasmus für Klopstock in jüngeren Jahren. „Seit dem Carlsbader Sommer lese ich im Göthe alle Tage — wenn ich nämlich überhaupt lese. Er hat den Klopstock bei mir todt gemacht. Sie wundern sich? Nun lachen Sie? Aha, darüber, daß ich den Klopstock gelesen habe! Ich habe mich jahrelang mit ihm getragen; wenn ich spazieren ging, und sonst. Ei nun: verstanden hab' ich ihn freilich nicht überall. Er springt so herum; er fängt auch immer gar zu weit von oben herunter an; immer maestoso! Des dur! Nicht? Aber er ist doch groß und hebt die Seele. Wo ich ihn nicht verstand, da rieth ich doch — so ungefähr. Wenn er nur nicht immer sterben wollte! Das kömmt so wohl Zeit genug! Nun! wenigstens klingts immer gut“ u. s. w.[2])

---

[1]) Jahn, Gesamm. Auff. über Musik, S. 230 fg.

[2]) Wer Rochlitz' Brief liest (Für Freunde der Tonkunst IV, 319 fg.), wird vermuten, daß Beethoven hier ausschließlich von der Zeit unmittelbar vor und nach dem „Carlsbader Sommer“ von 1812 spricht, weil Rochlitz ihn gerade vorher hat sagen lassen, daß seine Egmontmusik unter dem Eindrucke des Enthusiasmus komponiert sei, der aus seinem Verkehr mit Goethe zu Karlsbad und Teplitz entsprungen sei. Aber sowohl diese Musik als alle Goethe-Lieder waren dem Publikum schon zwei Jahre oder mehr vor dieser Zeit bekannt. Trotz dieses Widerspruchs zwischen Beethovens Erzählung und den bekannten Tatsachen ist es jedoch nicht nötig, Rochlitz einer Fälschung zu beschuldigen; denn auch die Besten von uns sind im Feuer der Unterhaltung, wenn sie auf Gedanken, Gefühle und Absichten längst vergangener Perioden kommen, zu ähnlichen Mißverständnissen imstande, und es hindert nichts, hier einen Irrtum Beethovens anzunehmen. Hinsichtlich des Egmont hat sich Beethoven auch in dem einen und allein echten Briefe an Bettina geirrt. Der Rochlitzsche Brief enthält aber auch noch andere Irrtümer und Unwahrscheinlichkeiten und zeigt eine nicht zutreffende Anschauung von Beethovens Natur. Der Hauptinhalt desselben ist gewiß in das Gebiet der Dichtung zu verweisen. — Hier sei gleich beigefügt, daß Beethoven auch die Gedichte Lessings mit Rücksicht auf eventuelle Komposition las. Auf einem Blatte in der Sammlung der Gesellschaft der

Wie vereinzelt also auch die Andeutungen, welche in bezug auf diesen Punkt zu unserer Kenntnis gekommen sind, sein mögen, so gewähren sie uns doch in ihrem Zusammenhange eine hohe Vorstellung von Beethovens poetischem Geschmack und poetischer Bildung und zeigen, daß die Anspielungen auf die altklassischen Schriftsteller in seinen Briefen und seiner Unterhaltung nicht gemacht wurden, um damit zu glänzen, sondern daß sie einer wirklichen Bewunderung und Würdigung ihrer Werke entsprangen, welche die Folge häufiger Lektüre von Übersetzungen derselben war.

Da im Verlaufe unserer Darstellung Beethovens Korrespondenz immer mehr eine Hauptquelle für uns sein wird, so glauben wir auch über Beethoven als Briefschreiber an dieser Stelle einige Worte sagen zu müssen. Wie sich aus einer genaueren Kenntnis ergibt, tragen wenige seiner eigenhändigen Briefe die Spuren vorherigen Studiums und sorgfältiger Ausarbeitung; der beiweitem größte Teil dessen, was er auf dem Wege der Privatkorrespondenz von sich gab, war von dem Antrieb des Augenblicks eingegeben und ohne jeden Gedanken niedergeschrieben, daß es jemals unter andere Augen kommen könnte, als die, für welche es bestimmt war. Man kann sich daher leicht vorstellen, wie energisch er protestiert haben würde, wenn er hätte wissen können, daß seine bedeutungslosesten Zettel in solch großer Zahl aufbewahrt worden wären, und daß die Zeit kommen würde, in welcher sie alle würden veröffentlicht werden; ja sogar, daß einzelne derselben, die nur der Ausfluß momentaner Verletztheit waren, nach seinem Tode zum Schaden solcher würden benutzt werden, mit welchen er in den engsten Beziehungen lebte, und daß hinwiederum anderen, in denen er einer plötzlich ausbrechenden Leidenschaft sich überließ — wobei das Unrecht wahrscheinlich ebensooft auf seiner, wie auf der anderen Seite war —, nachdem alle beteiligten Parteien hingeschieden waren, noch einmal eine beinahe richterliche Autorität würde zugesprochen werden. Wer kann denn von sich sagen, daß er 30 Jahre lang zu allen Zeiten und unter allen Umständen sein Gemüt so frei von Leidenschaft, Vorurteil, Irrtum und Mißverständnis zu halten gewußt habe, daß er

Musikfreunde in Wien steht von seiner Hand: „aus Lessing einiges das Gespenst u. ein duett“. Hat er dies nachträglich aus dem Gedächtnis niedergeschrieben? Das Gedicht „Die Gespenster“ (Lachmanns Ausgabe I. S. 49) ist ein Zwiegespräch; Beethoven dürfte es gemeint haben. Die Komposition eines Klopstockschen Liedes skizzierte er 1803 (Nottebohm, Ein Skizzenb. B.s a. d. J. 1803 S. 86).

gern die Veröffentlichung alles dessen, was er geschrieben habe, auf sich nehmen wollte, ungesichtet, ohne Überarbeitung, Bemerkung, Kommentar oder Erläuterung von ihm selbst oder dem Korrespondenten? Beethoven würde am wenigsten jemals eine Unfehlbarkeit gleich dieser beansprucht haben.

Beim Studium einer Sammlung von einigen 800[1]) Briefen und Zetteln Beethovens im Original oder in Abschrift, gedruckter sowohl als ungedruckter, tritt als die am meisten überraschende Tatsache die völlige Bedeutungslosigkeit der beiweitem größten Zahl derselben hervor. Nur eine sehr geringe Zahl von Briefen zeigt Spuren einer sorgfältigen vorherigen Überlegung; nur in den seltensten Fällen werden Gegenstände von irgendwelchem tieferen Werte behandelt. Ja, vielleicht der größere Teil der kurzen Briefchen an Zmeskall und andere verdankt seinen Ursprung lediglich der Abneigung Beethovens, seinen Dienstboten mündliche Aufträge anzuvertrauen. In der Mehrzahl seiner Briefe sucht man vergeblich irgend etwas auf die Theorie oder die Kunst der Musik Bezügliches; sehr selten wird eine Meinung über die Erzeugnisse irgend eines gleichzeitigen Komponisten geäußert; lebendige Skizzen von Menschen und Sitten, ähnlich jenen, welche die Briefe Mozarts und Mendelssohns so anziehend machen, entfließen seiner Feder nicht. Ein großer Teil der Korrespondenz dieser Männer hat wirklich einen mehr als bloß biographischen Wert; bei Beethoven ist dies nur in geringem Maße der Fall.

Natürlich zeigen diese Briefe die gewöhnlichen Unvollkommenheiten einer lebhaften und vertrauten Korrespondenz, zuweilen sogar bis zum Übermaße. Es finden sich in ihnen mitunter obenhin gemachte Angaben von Tatsachen, wie sie jeder von uns infolge von Eile oder unvollständiger Kenntnis machen kann; für andere Stellen gibt uns nur Schindlers Erzählung, daß Beethoven sich zuweilen mit harmlosen Mystifikationen anderer unterhielt, eine vollständige Erklärung. Vergleicht man die wichtigeren Briefe miteinander, so zeigen sie freilich einerseits, wie schwer es Beethoven häufig wurde, den besten Ausdruck seiner Gedanken zu finden, ja daß er mit den Regeln seiner Muttersprache in einem fortwährenden Zwiespalte lebte; andererseits aber setzen sie seine Wahrheitsliebe und Aufrichtigkeit in das günstigste Licht und erheben sich nicht selten zu einer

[1]) Heute ist diese Zahl bei weitem nicht hoch genug gegriffen, da z. B. Kalischers durchaus noch nicht vollständige Ausgabe über 1200 Nummern zählt. Emerich Kastner ordnet alphabetisch nach den Anfängen in Frimmels 2. Beethoven-Jahrbuch (1909) 1380 „Briefe und Schriftstücke“.

gewissen natürlichen Beredsamkeit. Der Leser fühlt, daß, wo der Schreiber ungerecht ist, er unter dem Einfluß eines Mißverständnisses oder einer Leidenschaft steht, und in der Regel ist es nicht zu spät, derartige Ungerechtigkeiten aufzudecken; die tatsächlichen Irrtümer geben sich als einfache Mißverständnisse zu erkennen, ohne Arg gemacht und leicht zu verbessern; und wenn uns endlich in der großen Menge der Briefe einzelnes begegnet, was weder völlig gerechtfertigt noch entschuldigt werden kann, so darf man nicht vergessen, daß dieselben nicht für unsere Augen bestimmt waren, und daß sie unter dem fortwährenden Drucke eines großen Mißgeschicks geschrieben sind, welches ihn doppelt empfindlich und reizbar machte, so daß die große Teilnahme, die dasselbe einflößt, uns zu einer Milderung unseres Urteils leicht geneigt macht.

Ein Überblick über die Korrespondenz Beethovens in ihrer Gesamtheit führt uns noch eine andere überraschende Tatsache zum Bewußtsein. Dieselbe liefert nämlich den Beweis, daß, wenn wir von jenen Stunden tiefster Niedergeschlagenheit absehen, Beethoven weit entfernt war, der melancholische und düstere Charakter zu sein, für den man ihn gewöhnlich hält. Er zeigt sich im Gegenteil — wie er dies auch von Natur war — als ein Mann von heiterem und lebhaftem Temperamente, als Liebhaber von Scherzen, als hartnäckiger, wenn auch nicht immer glücklicher Aufsucher von Wortspielen, als großer Freund von Witz und Humor. Und er durfte seinem Geschick danken, daß es so war; denn nur so bewahrte er sich jene Elastizität des Geistes, welche ihn vor den Folgen eines einsamen Brütens über sein großes Mißgeschick bewahrte; nur so gelang es ihm, sich über sein Geschick zu erheben, seine großen Fähigkeiten auf die Aufgaben, die er sich gestellt, zu konzentrieren, und mit Mut und Hoffnung dem grausamen Lose zu begegnen, welches so manchen seiner wohlbegründeten Hoffnungen und ehrgeizigen Pläne ein Ziel setzte und ihn auf einen einzigen Weg zu Ruhm und Ehre, den der Komposition, hinwies. Einige der wertvollsten und interessantesten seiner Briefe stammen aus der Zeit, welche auf die bis hierher behandelte unmittelbar folgt; in diesen können wir mit ziemlicher Genauigkeit die Wirkung verfolgen, welche seine beginnende und zunehmende Taubheit auf ihn machte. Wir erkennen zuerst die Angst, welche durch die ersten Symptome hervorgerufen war; dann den tiefen, an Verzweiflung grenzenden Kummer, als das schließliche Resultat sicher vor ihm stand; und endlich die völlige Ergebung in sein Geschick. Die Art, wie Beethoven sich zuletzt über sein großes Unglück erhob, hat in der Tat etwas Edles und Heroisches, und

in der großartigen Reihe von Werken, die er in dem Jahrzehnt von 1798 bis 1808 hervorbrachte, haben wir nicht allein Denkmäler seines Genius zu bewundern; sie geben ebensosehr Zeugnis von der übermenschlichen Entschlossenheit, mit welcher er den Eingebungen dieses Genius unter Umständen Ausdruck verlieh, welche ganz geeignet waren, dessen Wirkungen zu schwächen und seine Energie zu lähmen.

Beethoven hat sich eine wohl kaum bei einem zweiten Komponisten ähnlich nachweisbare Art zu arbeiten ausgebildet, von welcher seine Skizzenbücher und andere Manuskripte Zeugnis ablegen. Nach übereinstimmenden Berichten war er selten ohne einen oder zwei gefaltete Bogen Notenpapier in der Tasche, auf denen er mit seinem Bleistift innerhalb zweier oder dreier Taktstriche Andeutungen über musikalische Gedanken, die ihm in den Sinn kamen, wo er auch gerade sein mochte, in einer für jeden andern unverständlichen Weise notierte. Gegen Ende seines Lebens dienten auch seine Konversationsbücher oft zu diesem Zwecke; ja nach gewissen Erzählungen hatten mitunter Speisezettel in Wirtshäusern die Ehre, mit Gedanken angefüllt zu werden, die nachmals unsterblich wurden. Wer je für die öffentliche Presse geschrieben hat, weiß aus Erfahrung, wie die allgemeine Form und der Inhalt eines Artikels gleichsam blitzartig in der Phantasie entsteht, so daß wenige in ein Notizbuch eingetragene Worte genügen, denselben in seiner Länge und seinem Umfange ins Gedächtnis zurückzurufen. So beklagt Addison im 46. Spectator in humoristischer Weise den Verlust eines Blattes, auf welchem solche Winke für die Fortsetzung jener Zeitschrift notiert waren. In ähnlicher Weise dienten auch Beethoven drei oder vier Noten als Schlüssel zu ganzen Gedankenreihen, und er verarbeitete dieselben oft erst nach Jahren, und mitunter in seinen größten Schöpfungen.

Abbé Gelinek, welcher kurze Zeit hindurch dem jungen Bonner Organisten einen verdienstlichen und unvergessenen Schutz angedeihen ließ, schöpfte aus jener Gewohnheit Beethovens Veranlassung zu folgendem unterhaltenden Unsinn, welchen Tomaschek[1]) aus einem mit ihm geführten Gespräche mitteilt. „Er erklärte", erzählt Tomaschek, „ganz apodiktisch, daß allen seinen (Beethovens) Tonwerken der innere Zusammenhang fehle, und daß sie nicht selten auch überladen sind. Dies nannte er grobe Übelstände seiner Komposition und suchte ihr Dasein in dessen Kompositionsart und Weise zu begründen, indem er vorgab, daß B. von jeher ge-

---

[1]) Libussa 1847 S. 436.

wohnt sei, jede musikalische Idee, die ihm einfiel, auf ein Stückchen Papier zu notiren und das Papierchen in einen Winkel seines Zimmers zu werfen, wo dann mit der Zeit die mit Notizen bezeichneten Papierchen zu einem Haufen anwuchsen, den die Magd beim Auskehren und Aufräumen nicht anrühren durfte. Kam nun B. die Lust an, zu componiren, so suchte er aus diesem Ideenschatz sich einige Motive heraus, die er zu Haupt- und Mittelsätzen des vorhabenden Tonwerkes zu verwenden glaubte, wobei er aber selten eine glückliche Wahl traf. Ich (Tomaschek) störte den Fluß seiner leidenschaftlichen, dabei aber holprigen Rede nicht und erwiederte nur dies Wenige darauf, daß ich mit Beethoven's Kompositionsweise ganz unbekannt sei und daß ich eher geneigt wäre, die Absprünge in seinen Compositionen, die sich manchmal vorfinden, seiner Individualität zuzuschreiben, und daß nur ein unbestochener, scharfsichtiger Psycholog, der die Gelegenheit gehabt hätte, Beethoven von Beginn seiner künstlerischen Entwickelung bis zu dessen männlicher Entschiedenheit zu betrachten, um nach und nach mit dessen Ansichten über Kunst vertraut zu werden, allein im Stande wäre, der Musikwelt über die geistigen Querstände in Beethoven's herrlichen Tonwerken Aufschluß zu geben, was seinen blinden Enthusiasten so wenig als seinen animosen Widersachern gelingen dürfte. Gelinek mag die letzten Worte und zwar nicht mit Unrecht auf sich bezogen haben." Diese Unterhaltung fand im Jahre 1814 statt, am Tage nach einer Probe der Beethovenschen A-Dur-Symphonie! Gelineks „Haufen von Papierchen" in einem Winkel des Zimmers verwandeln sich, wenn wir sie mit dem Zauberstabe der Wahrheit berühren, in leere Notenbücher, in welche Beethoven seine neuen Gedanken aus den ursprünglichen schlichten Bleistiftskizzen übertrug, wobei er denn häufig mit zwei oder drei Worten die Gattung der Komposition bezeichnete, für welche sie verwendet werden sollten.

Verschiedene von den Anekdoten, die über unseren Meister in Umlauf sind, erheben den Anspruch, die Entstehung einiger Themen anzugeben, welche auf diese Weise niedergeschrieben und später ausgearbeitet wurden. Urteilsfähige Leser werden jedoch den wenigsten derselben viel Gewicht beilegen. Es kann zuweilen vorkommen, daß ein musikalischer Gedanke unmittelbar auf die ihn veranlassende Ursache bezogen werden muß; in der Regel wird der schaffende Künstler nichts Weiteres sagen können, als daß er ihm an diesem Orte und zu jener Zeit eingefallen sei, und häufig nicht einmal dieses. Beethovens Verehrer werden ihn gewiß über diesen Punkt befragt haben, wie z. B. Schindler bezüglich

der Pastoralsymphonie tat, und er war auch wohl imstande, ihnen genugzutun; im allgemeinen aber kann jene Anekdote von dem musikalischen Grobschmiede Händels als der Typus der meisten derartigen Geschichten betrachtet werden, welche eben nur der Wahrheit entbehren, um interessant zu sein. Einige längere Erzählungen — Geschichten über den Ursprung berühmter Werke in der Manier der Gartenlaube — sind in traurigem Grade absurd; so zum Beispiel eine weitverbreitete Erzählung über die Cis-Moll-Sonate, nach welcher dieselbe zu einer Komposition der Bonner Periode gemacht und doch in ihrem Datum später als die F-Dur-Symphonie angesetzt wurde.

Um zu den Skizzenbüchern zurückzukehren, so hatten dieselben eine doppelte Bestimmung. Sie dienten nicht allein zum Eintragen neuer Gedanken, sondern enthielten auch die vorbereitenden Studien zu den größeren Werken, zu welchen sie verarbeitet wurden. Eine Analyse eines solchen Skizzenbuches, welche zur Erläuterung dieser Punkte vorbereitet war, ist jetzt glücklicherweise überflüssig geworden durch die vortreffliche Untersuchung Nottebohms, die er in der 1865 bei Breitkopf und Härtel erschienenen Abhandlung: „Ein Skizzenbuch von Beethoven, beschrieben und in Auszügen dargestellt", niedergelegt hat. Vieles von dem, was er als Einleitung vorausgeschickt hat, gilt nicht allein von dem von ihm speziell beschriebenen Buche, sondern läßt sich auf viele andere, die wir genau untersucht haben, in gleicher Weise anwenden. Was wir daher im folgenden aus Nottebohms Schrift auszüglich mitteilen, ist der Leser berechtigt auf den größeren Teil der Beethovenschen Skizzenbücher zu beziehen [1].

„Vor uns", sagt er, „liegt ein Heft in Querfolio (teatro) von 192 Seiten und mit 16 Notenzeilen (Liniensystemen) auf jeder Seite. Es enthält, einige leere Stellen und dgl. ausgenommen, durchgängig Skizzen oder Entwürfe von Beethovens Hand zu Compositionen verschiedener Art. Das Heft besteht nicht, wie manche andere, aus zusammengefädelten Bogen, sondern ist echt buchbindermäßig gebunden, ist beschnitten und hat einen festen pappenen Umschlag. So war es gebunden, bevor es gebraucht und beschrieben wurde." Mit Ausnahme der Seitenzahl paßt diese Beschreibung auf die meisten der Skizzenbücher. — „Die Skizzen sind

[1] Das Skizzenbuch wurde bei der Versteigerung des Beethovenschen Nachlasses von dem Klaviermacher C. Stein gekauft und ging dann in den Besitz des Komponisten und Klavierspielers J. C. Keßler über, wird daher kurzweg als das „Keßlersche" Skizzenbuch zitiert.

meistentheils einstimmig, d. h. auf ein Liniensystem, selten auf zwei und mehr geschrieben." In einigen der späteren Bücher ist freilich die Zahl der zwei- und mehrstimmigen Skizzen eine bei weitem größere als in jenem. „Es läßt sich im voraus annehmen, daß sie ziemlich in der Folge und so niedergeschrieben wurden, wie die Blätter des Skizzenbuchs aufeinander folgen. Wenn ein flüchtiger Blick über das Ganze solcher Voraussetzung nicht zu widersprechen scheint, so erleidet deren Richtigkeit bei genauerem Zusehen doch einige Beschränkung. Es läßt sich nämlich bemerken, daß Beethoven mit einem neuen Stück auch meist eine neue Seite anzufangen pflegte; und ferner, daß er sehr häufig an verschiedenen Sätzen abwechselnd oder zugleich arbeitete. Dies hatte zur Folge, daß verschiedene Skizzengruppen häufig so dicht aneinander rückten, daß er genötigt war, um Platz zu gewinnen, frühere oder spätere leer gebliebene Stellen zu benutzen und auszufüllen, so daß schließlich die Skizzen zu den verschiedensten Stücken durcheinander geraten und nebeneinander herlaufen mußten." Um den Schlüssel in dem Labyrinthe der Skizzen zu bewahren, bediente sich Beethoven nicht selten des Wortes vide in der Weise, daß die Silbe vi- auf der einen, die zweite Silbe -de auf einer der nächsten Seiten steht und so die Zusammengehörigkeit der Skizzen andeutet. Andere Zeichen in den Büchern sind NB, Nr. 100, Nr. 500, Nr. 1000 usw., und in denen der späteren Zeit häufig das Wort meilleur. Schindler sah in diesen Zeichen nichts als eine grillenhafte Art, den vergleichsweisen Wert verschiedener musikalischen Gedanken, oder verschiedener Gestaltungen eines und desselben Gedankens zu schätzen.

Nottebohm fährt fort (S. 5): „Trotz solchen Durcheinanderarbeitens zeigt sich, daß Beethoven in der Regel von Anfang an über ein zu erreichendes Ziel klar war, daß er dem ersten Concept treu blieb und die einmal erfaßte Form bis ans Ende durchführte. Es kommt auch das Gegenteil vor, und das Skizzenbuch kann (gleich anderen) einige solche Fälle aufweisen, wo nämlich Beethoven im Verlaufe einer Arbeit von der ursprünglich erfaßten Kunstform auf eine andere geführt wurde, so daß am Ende etwas anderes zu Tage kam, als anfangs vorgenommen war." Und weiter (S. 6): „Im Allgemeinen läßt sich bemerken, daß Beethoven bei allen Arbeiten, welche in Skizzenbüchern unternommen wurden, auf die verschiedenste Art und Weise zu Werke ging, auch wohl auf entgegengesetzten Wegen zum Ziele gelangte." — Zuweilen „waltet die thematische Gestaltung vor; die erste Skizze bricht gleich mit dem

Hauptthema ab und beschränkt sich die folgende Arbeit darauf, den einmal hingeworfenen thematischen Kern so zu verändern und umzubilden, bis er zur Durchführung geeignet erscheint; dann wird ein Gleiches mit den Mittelpartieen vorgenommen; überall sehen wir Ansätze, nirgends ein Ganzes; ein Ganzes tritt uns erst außerhalb des Skizzenbuches entgegen, in den gedruckt vorliegenden Compositionen, wo dann die Theile, die im Skizzenbuche zerstreut auseinander liegen, zusammengestellt erscheinen". In anderen Fällen „ist die thematische und musivische Arbeit ausgeschlossen; jede Skizze ist auf ein Ganzes gerichtet und gibt ein abgeschlossenes Bild; gleich die erste gibt den vollständigen Umriß zu einem Satzteil; die nächstfolgenden erscheinen als vollständige Umarbeitungen der ersten, als andere Lesarten, wobei es theils auf eine Veränderung des summarischen Charakters, theils auf eine Umgestaltung im Großen, auf eine Ausbildung der Mittelpartien u. dgl. abgesehen ist. — Es ist natürlich, daß die Mehrzahl der Skizzen keiner von beiden Richtungen ausschließlich angehört, sondern sich zwischen beiden bewegt, sich bald der einen, bald der anderen nähert."

Es ist leicht einzusehen, daß, wenn der allgemeine Plan eines Werkes klar und bestimmt vor der Seele steht, es durchaus gleichgültig ist, in welcher Reihenfolge die verschiedenen Teile ausgearbeitet werden. Beethoven nahm also einfach die Methode mancher dramatischen und anderer Schriftsteller an, welche ihre Szenen und Kapitel nicht in fortlaufendem Zusammenhange entwerfen, sondern wie es ihnen Stimmung, Phantasie und Gelegenheit eingibt. Ebenso leicht erklärt es sich, daß der Komponist mehrere Werke zu gleicher Zeit unter Händen haben konnte, nicht nur ohne Nachteil für eins derselben, sondern zum Vorteil aller; denn wie der Geist des Schaffens ihn trieb, konnte er sich dem einen oder andern zuwenden, gleich dem Verfasser eines gelehrten Werkes, welcher sein Gemüt dadurch erleichtert und erquickt, daß er seinen Arbeiten Mannigfaltigkeit gibt, und welcher seine große Aufgabe desto befriedigender löst, wenn er von Zeit zu Zeit seine Aufmerksamkeit anderen und leichteren Gegenständen zuwendet und sich dadurch wieder von neuem erfrischt. Als Beethoven an Wegeler schrieb: „So wie ich jetzt schreibe, mache ich oft drei, vier Sachen zugleich", konnte er damit nur die vorbereitenden Studien in den Skizzenbüchern meinen.

Zuweilen freilich wurden Werke unvollendet beiseite gelegt, nachdem er schon angefangen hatte, sie vollständig auszuschreiben, und erst dann vollendet, wenn die Gelegenheit es forderte; in der Regel aber folgte er

einem hiervon durchaus verschiedenen Verfahren. Nachdem sämtliche Teile eines Werkes auf die oben angegebene Weise vorbereitet waren, bis die Form, der Charakter und der Ausdruck aller Hauptteile und Unterabteilungen entschieden und die Resultate in dem Skizzenbuch durch einige der ersten Noten, auf welche dann etc. oder u. s. w. folgte, eingetragen waren, war die Arbeit des Komponierens sozusagen beendigt, und es blieb nur noch die Aufgabe, die Komposition, wie sie nunmehr vollständig und deutlich vor seinem Geiste stand, in ihrem ganzen Umfange niederzuschreiben und etwaige kleinere Änderungen und Verbesserungen, wie sie ihm bei der Revision in den Sinn kamen, in derselben anzubringen. Die Manuskripte zeigen, daß diese zuweilen sehr zahlreich waren, wenn sie sich auch selten bis auf eine Änderung in der Form, eine Umgestaltung in der Hauptwirkung ausdehnten, ausgenommen um dieselbe zu erhöhen, oder sie unerwarteter und überraschender zu machen. Wenn er infolge sorgfältigerer Prüfung mit einem Satze im ganzen unzufrieden war, so scheint er selten versucht zu haben, durch bloßes Korrigieren denselben zu verbessern; er zog es vielmehr vor, denselben einfach beiseite zu legen und einen neuen zu komponieren, der entweder auf dieselben Themen oder auch auf völlig neue Motive basiert war. Die verschiedenen Ouvertüren zur Leonore können dies veranschaulichen.

War ein Werk vollständig skizziert, so hatte der Komponist keineswegs Eile, dasselbe auszuschreiben. Denn wenn auch jene Vorarbeiten für keinen andern verständlich waren, der nicht das vollendete Werk kannte, so waren sie doch für Beethoven völlig hinreichend, selbst wenn Jahre darüber hingingen. Das Gesagte wird durch Vergleichung der Daten der Manuskripte mit den Skizzenbüchern erwiesen und findet in glaubwürdigen Zeugnissen seine Bestätigung.

Es ist eins der charakteristischen Kennzeichen des Genies, daß es gleichsam instinktmäßig die Teile eines Werkes dem Ganzen unterordnet und ihnen meistens ohne Reflexion die ihnen angemessenen Formen und Verhältnisse gibt. Mit einem Blick faßt er das Ganze auf, sieht das Ende vom Anfang aus und schreitet mit sicherem Schritte dem vorgesetzten Ziele zu. So führt der Gelehrte oder Künstler nach Beendigung der vorbereitenden Studien seine Werke mit einer beinahe unglaublichen Geschwindigkeit aus, und es erscheint in ihnen jene Einheit der Wirkung und jenes beständige und regelmäßige Aufsteigen zu den großen Höhepunkten, Eigenschaften, welche zu den edelsten Kennzeichen großartiger Schöpferkraft in Künsten und Wissenschaften gehören. Die Skizzenbücher

zeigen, eine wie lang ausgedehnte und andauernde Mühe selbst der Genius Beethovens zu überwinden hatte, ehe er sich ungehindert und frei bewegen konnte; wären die Studien Händels, Bachs, Haydns und Mozarts aufbewahrt, so würde vielleicht auch bei ihnen die Schnelligkeit, mit welcher jene Meister schließlich ihre großen Werke hervorzubringen imstande waren, weniger erstaunlich erscheinen. Aber selbst diese — von Händel und Haydn ist es gewiß — machten häufig Verbesserungen und Veränderungen; von einigen Symphonien Haydns kann man geradezu sagen, daß sie völlig umgewandelt und umgeschrieben worden sind. Die Änderungen und Verbesserungen, welche Beethoven machte, bezogen sich im allgemeinen lediglich auf die Art des Ausdrucks, weil er denselben seinen Gedanken nicht entsprechend fand; ähnlich wie ein Schriftsteller einen Satz korrigiert oder einen Paragraphen umschreibt, weil er findet, daß es der Darstellung an Kraft, Deutlichkeit und Anmut fehlt, während er die ursprüngliche Folge der Gedanken unverändert läßt.

Nottebohm vergleicht (a. a. O. S. 7) die Entstehung des Kunstwerkes mit dem Wachstum der Pflanze[1]), muß aber zugestehen, daß, wenn bei

[1]) Nottebohm war selbst, wenn auch in bescheidenem Maße, Komponist und stand mit Brahms in so langjährigem intimen Verkehr, daß seinem Versuche, das Rätsel des Werdens und Wachsens eines Werkes begrifflich zu formulieren, wohl ernstliche Beachtung zu schenken ist. Ohne Zweifel hat er es an sich selbst erfahren oder aus Brahms' Munde bestätigt erhalten, daß die tonkünstlerische Phantasie Gebilde hervorbringt, welche alle Merkmale des klingend zur Ausführung gebrachten Werkes aufweisen, daß ganz ebenso wie der bildende Künstler sein künftiges Werk in vollkommenster Weise schaut, sieht, so der Tonkünstler das seine innerlich hört und zwar nicht nur in seinen Umrissen sondern mit all seiner Farbenpracht. Selbst das volle Fortissimo großer Instrumental- und Vokalkörper erreicht dabei in der Vorstellung dieselben erschütternden Wirkungen wie beim wirklichen Erklingen. Speziell für Beethoven ist es bestimmend belegt, daß die innerlich arbeitende Phantasie oft genug auffällige äußere Reflexe erzeugte, daß er heftig gestikulierte, ja stöhnte und schrie und dadurch unliebsame Aufmerksamkeit derjenigen erregte, welche ihn nicht schon näher kannten. Das ist durchaus nichts vereinzeltes, sondern mehr oder weniger bei jedem Komponisten zu beobachten. Es ist aber dazu weiter ergänzend zu bemerken, daß eine noch nicht niedergeschriebene Komposition in der Phantasie mit ihren Hauptideen immer wieder auftaucht und dabei sehr verschiedene Entwickelungen durchmachen kann, so lange sich der Komponist noch mit dem Werke „trägt". Das wunderbarste ist aber, daß der Komponist selbst zugleich produzierend und hörend, urteilend ist und doch nur in bescheidenem Maße die Phantasie dirigieren kann. Die in ihm arbeitenden Ideen wachsen wirklich in einer dem organischen Wachsen vergleichbaren Weise spontan, und wenn der Komponist zum Notenhefte greift, um festzuhalten, was ihn dabei selbst besonders ergriffen hat und der Fixierung wert scheint, so ist er sogar genötigt, die Arbeit der Phantasie zu unterbrechen, um das zu bewerk-

letzterem die genetische Erklärung möglich ist, das fertige Tonstück, welches Gesetzen des Geistes folgt, uns seine Genesis verschweigt. Ist es auch organisch entstanden, so mögen uns die Skizzenbücher manches über Entstehung, Gestaltung usw. enthüllen; von dem, was organisch heißt, erfahren wir aus denselben nur wenig. Das Fehlende müssen wir in Beethoven, dem Künstler selbst suchen, „in der Einheit seines ganzen Wesens und Geistes; in der Harmonie seiner Seelenkräfte. Der ganze Mensch mit seiner geistigen und seelischen Tätigkeit muß hinzugezogen werden, um die Einheit zwischen Erscheinung und Idee herzustellen".

Mit welcher außerordentlichen Sorgfalt Beethoven seine Melodien ausarbeitete, beweisen die größtenteils erhaltenen Skizzen der von ihm nach der Bonner Zeit komponierten Gesänge. So ist z. B. die Melodie zu Matthissons Opferlied in dem von Nottebohm analysierten Skizzenbuche nicht weniger als sechsmal vollständig ausgeschrieben, während das Thema in seinem Wesen unverändert blieb. Absolute Korrektheit des Akzents, des sprachlichen Ausdrucks und der Prosodie war ihm dabei ein leitender Gesichtspunkt, und sowohl verschiedene Papiere wie seine Konversationsbücher beweisen seine Vertrautheit mit metrischen Zeichen und seine ängstliche Beobachtung metrischer Gesetze. Ein Bogen Papier in der Sammlung von Artaria enthält fünf abgeschriebene Lieder: Die laute Klage, Morgengesang der Nachtigall, Die Perle, Unmacht des Gesanges und Macht des Gesanges. Von den beiden ersten sind je zwei oder drei Verse auf folgende Weise metrisch bezeichnet:

„Turteltaube du klagest so laut und raubest dem usw."

„Weißt du was die Nachtigall singt? usw."

Seit der abscheulichen Verstümmelung und Zerstreuung der Beethovenschen Manuskripte zur Zeit ihres Verkaufes ist schwerlich jemand in der Lage gewesen, auch nur die Hälfte der Skizzenbücher durchzugehen und zu untersuchen. Während unserer Untersuchungen ist jedoch eine hinreichende Anzahl derselben vor unsere Augen gekommen, um folgende Punkte mit ziemlicher Sicherheit als feststehend betrachten zu können.

---

stelligen. Nur wenn man dieses Leben der Werke in der Phantasie vor ihrer endgiltigen Niederschrift fest im Auge behält, wird man einigermaßen begreifen, was es mit Beethovens Skizzen für eine Bewandtnis hat. Man versteht dann auch, warum sogar gleichlautende Skizzen an verschiedenen Stellen wieder vorkommen können. Sie beweisen nur ein erneutes Erscheinen derselben Idee und den Wunsch, dieselbe festzuhalten, wobei es sehr wohl möglich ist, daß der Komponist nicht genau weiß, ob er dieselbe schon einmal notiert hat und wo oder wann. H. R.

1. Jedes Skizzenbuch wurde in ziemlich regelmäßigem Fortgange von Anfang bis zu Ende ausgefüllt, ehe ein neues angefangen wurde.

2. Läge die Sammlung derselben vollständig vor, so würde sie die Mittel darbieten, mit einem hohen Grade von Sicherheit die Chronologie der meisten in Wien komponierten Instrumentalkompositionen Beethovens ihrer ersten Konzeption und den vorbereitenden Studien nach zu bestimmen, mit Ausnahme natürlich derjenigen, welche er in einer oder der anderen Form von Bonn mitgebracht hatte.

3. Die wichtigsten Vokalkompositionen wurden getrennt für sich entworfen (doch nicht ausnahmslos, wie wir sehen werden).

4. Nur aus den Skizzenbüchern kann eine angemessene Vorstellung von der großen Fruchtbarkeit von Beethovens Genie gewonnen werden. Sie bieten das Zeugnis eines nie unterbrochenen Flusses von neuen Gedanken und Ideen, dessen Quelle erst der Tod für immer versiegen machte. Da finden sich Themen und Motive, die nie benutzt worden sind, für alle Arten von Instrumentalkompositionen, von den Kleinigkeiten, die er Bagatellen nannte, bis zu Symphonien, die offenbar von den uns bekannten ebenso verschieden sein sollten, wie es diese untereinander sind. Die Zahl solcher Motive ist eine sehr beträchtliche, sodaß die in den gedruckten Kompositionen enthaltenen wahrscheinlich bei weitem der kleinere Teil des Ganzen sind. Wer den Willen und die Gelegenheit hat, einige Stunden auf eine Prüfung von nur wenigen dieser Denkmäler von Beethovens Erfindungstalent zu verwenden, der wird leicht die Bemerkung verstehen, welche er gegen das Ende seines Lebens machte: „Es scheint mir, daß ich erst angefangen habe zu komponieren!“

Die Kenntnis und Erforschung von Beethovens Skizzenbüchern hat hauptsächlich durch Nottebohm selbst seit Erscheinen der ersten Auflage dieses Bandes einen sehr bedeutenden weiteren Aufschwung genommen. Derselbe hat in ähnlicher Weise, wie das oben besprochene Keßlersche Skizzenbuch, im Jahre 1880 wieder ein Skizzenbuch aus dem Jahre 1803 beschrieben und in den beiden Bänden „Beethoveniana“ (1872, 1887) zahlreiche Proben aus anderen Skizzen gegeben. Erst durch Nottebohm haben wir gelernt, welche hohe Bedeutung diese Bücher und Hefte sowohl für die chronologische Bestimmung der Werke, als auch für die Erkenntnis ihres allmählichen Werdens und ihrer Beziehung zueinander besitzen; durch Nottebohms Hinscheiden ist einstweilen die Hoffnung geschwunden, eine zusammenfassende Beschreibung und Durchforschung der vielen, überallhin zerstreuten Skizzenbücher zu erhalten. Hermann Deiters hatte auch seinerseits eine

größere Anzahl von Skizzen, wie sie das Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien und das Beethovenhaus in Bonn besitzen, durchgesehen und was daraus für einzelne Kompositionen sich ergab, an geeigneter Stelle verwertet; umfangreichere Studien darüber aufzustellen, hat es ihm an Zeit und Gelegenheit gefehlt. Es bleibt ein Desideratum für die Beethovenforschung, daß diese Studien im Sinne und nach dem Beispiele Nottebohms fortgesetzt und beendigt werden[1]).

Bei Besprechung der Skizzen zur Eroica in der Schrift von 1880 bringt Nottebohm wieder höchst feinsinnige und grundlegende Gedanken über Beethovens Schaffen, von denen einiges auch hier stehen möge. Nachdem er noch erwähnt, wie Beethoven in den Skizzen immer ein Folgendes auf ein Vorhergehendes bezog, fährt er fort (S. 54): „Beethoven hat reflectirt, und die Kraft, welche ins Spiel gezogen wurde, war reflektirender Verstand. Die Reflexion aber ist kalt; sie ist nicht schöpferisch und nicht fähig, Schönheit hervorzubringen. Sie ist in der Kunst nicht das Erste und kann es nicht sein. Das Erste war bei Beethoven die Phantasie, und das Letzte war wieder die Phantasie, aber die durch die Reflexion hindurchgegangene Phantasie. — Beide Kräfte arbeiteten getrennt und wechselsweise. Das Bewußtlose vereinigte sich mit dem Besonnenen. Der Verstand prüfte, sichtete, deutete Mängel an, und die schöpferische Kraft gab alles, was jener verlangte, und behauptete dadurch die Freiheit ihrer Operationen und damit ihre Herrschaft. Sie war gefeit gegen jeden hemmenden Einfluß, der ihrem Wesen drohen konnte. Anders als bei anderen Sterblichen, bei denen die Phantasie während der Arbeit erschlafft, war es bei Beethoven, bei dem die Phantasie ungeschwächt fortarbeitete und sich oft erst im letzten Augenblick zu ihrem höchsten Fluge erhob. Diese Geschmeidigkeit der Phantasie und der Rigorismus, die Kälte, Besonnenheit und ausdauernde Geduld beim Arbeiten bilden einen Theil der Eigenschaften, auf denen die Größe Beethovens beruht und ohne welche Beethoven nicht Beethoven geworden wäre." Einen Teil, sagt er; es gebe noch andere Eigenschaften, die an Beethovens Größe partizipieren, welche unter dem Namen Genie zusammengefaßt wurden. Es sei aber zu unterscheiden zwischen angeborenen Fähigkeiten und errungenen Eigenschaften, „welche nicht mehr dem Individuum und dem Naturell, sondern der Person und dem Charakter zuzuschreiben

[1]) Vor allem ist zu wünschen, daß die glücklichen Besitzer einzelner Skizzenbücher deren Inhalt durch ausführliche Beschreibung bekanntgeben.

sind. Und diese letzteren Eigenschaften sind es, deren Thätigkeit auf eine der Betrachtung offen stehende Weise in den Skizzen niedergelegt ist. Im Skizzenbuch fällt der Accent auf die zwischen der ursprünglichen Totalidee und der vollendeten Schöpfung liegende Arbeit".

Die Wichtigkeit der Skizzenbücher für die Ermittlung der Entstehungszeit vieler Werke und für die Erkenntnis der Art, wie Beethoven arbeitete, ist auch von Otto Jahn (Ges. Auff. S. 332) hervorgehoben worden. Von ausschlaggebender Bedeutung ist, was Beethoven selbst zu L. Schlösser über seine Art zu arbeiten sagt (s. Bd. IV, S. 420f.); er eröffnet da einen Einblick in die Phantasietätigkeit des Komponisten, wie er kaum ein zweites Mal aufweisbar sein dürfte.

Von neueren Arbeiten über Beethovens Skizzenbücher seien ergänzend angeführt die leider nicht erschöpfende Beschreibung des von Nottebohm nur gestreiften 1875 aus dem Besitze von J. N. Kafka in den des British Museum übergegangenen Sammelbandes von Skizzenheften aus weit auseinander liegenden Epochen bis zurück in die Bonner Zeit, welche J. S. Shedlock in den Musical Times 1892 Juli bis Dezember veröffentlicht hat. Hoffentlich setzt derselbe die Ausschachtung dieses sehr wichtigen Manuskripts noch einmal weiter fort. Ein Skizzenbuch aus dem Jahre 1825, das die letzten Quartette angeht, besitzt Cecilio de Roda in Madrid (beschrieben als »Un quaderno di autografi di Beethoven del 1825« in der Rivista musicale Italiana XI—XIV, auch separat 1907).

Noch ein Gegenstand verlangt eine kurze Betrachtung, ehe wir dieses Kapitel beschließen.

In dem „lustigen Zusammensein der Landleute" in Beethovens Pastoralsymphonie, an der Stelle, wo die Lustigkeit am ungestümsten, wildesten wird und die Aufregung zu ihrer höchsten Höhe steigt, gibt ein geheimnisvoller Ton, wie von fernem Donner, die erste leise Warnung vor dem kommenden Sturme. So auch im Leben unseres Komponisten. In dem Augenblicke seines höchsten Erfolges und Glückes, welches wir uns bemühten dem Gemüte des Lesers lebhaft vor Augen zu führen, gerade als er zuerst mit wohlbegründeter Hoffnung auf die edelste Genugtuung, die dem edlen Ehrgeize eines Musikers geboten wird, vorwärts blicken konnte, da drängte sich ein neues und mißtönendes Element in die Harmonie seines Lebens: die Symptome der herannahenden Taubheit. Seine eigene Erzählung setzt ihr erstes Auftreten in das Jahr 1799; doch waren sie so schwach und unterbrochen, daß sie ihm zunächst noch keine ernstliche Besorgnis einflößten. Im folgenden Jahre aber

hatten sie schon in solchem Grade die Gestalt eines chronischen und stetig wachsenden Übels angenommen, daß sie ihn nötigten, jene großen Reisepläne, zu welchen er sich mit Fleiß und Ausdauer vorbereitet hatte, um in der doppelten Eigenschaft als Virtuose und Komponist aufzutreten, fallen zu lassen. Statt also im Jahre 1801 „schon lange die halbe Welt durchreiset“ zu haben, hatte er sich zwei Jahre lang auf Wien und dessen nächste Nachbarschaft beschränkt und bei Ärzten und Wundärzten umsonst Hilfe gesucht.

Man kann sich gewiß leicht ein noch größeres Mißgeschick vorstellen als jenes, welches Beethoven damals bedrohte. Der Verlust des Gesichts für einen Raphael oder Rubens auf der Höhe ihres Ruhmes und ihres Schaffens; eine Krankheit der geistigen Kräfte bei einem Shakespeare oder Goethe, einem Baco oder Kant würde jede Hoffnung vernichtet, jede Quelle des Trostes für die Mitlebenden vertilgt haben; und in solchen Fällen müßte man das frühzeitig vollendete Geschick eines Buckle und anderer gewiß dem vergeblichen Schmerze über vereitelte Hoffnungen und Versprechungen eines früheren Alters vorziehen. Ein so hartes Los traf Beethoven allerdings nicht; und als seine schlimmsten Befürchtungen sich als prophetisch erwiesen und seine Krankheit ihm wenigstens jede Aussicht auf eine Laufbahn als Virtuose oder Kapellmeister verschließen mußte, da blieb ihm das Feld der Komposition noch geöffnet. Das wußte er, und dieser Gedanke bewahrte ihn vor völliger Verzweiflung. Wer kann sagen, ob die Welt nicht vielleicht gewonnen hat durch ein Mißgeschick, welches die verborgensten Tiefen seines Wesens aufgeregt und ihn zur Konzentration aller seiner Kräfte nach einer Richtung hin gezwungen hat?

Doch trotz solcher gegenwärtig vielleicht gestatteten Betrachtungen werden wir es begreiflich finden, daß das Wachsen des Übels und das Schwinden der Aussicht auf Besserung den Meister zeitweise in die tiefste Melancholie versetzte[1]). Dabei wußte er das Übel längere Zeit mit gutem Erfolge zu verheimlichen, und bis zum Jahre 1802 findet sich keine Erwähnung desselben, ausgenommen in einigen seiner Briefe an ganz nahe und vertraute Freunde. Dieselben bilden einen ergreifenden Gegensatz zu seinen Briefen an andere Korrespondenten; man würde weder den Verstand noch das

---

[1]) Daß Beethovens Verzweiflung einmal einen Grad erreichte, der ihn an Selbstmord denken ließ, wissen wir nur aus dem sog. Heiligenstädter „Testament“ (10. Kapitel), das aber zugleich die dauernde Überwindung dieser Anwandlung von Schwäche feststellt.

Herz dessen beneiden, der sie ohne Bewegung lesen könnte. Die beiden wichtigsten sind an Wegeler gerichtet und enthalten vollständige Details über seinen Zustand; sie sind doppelt wertvoll, weil sie nicht allein Briefe an einen Freund sind, sondern zugleich ein Bericht über die Symptome und die medizinische Behandlung seines Übels an einen in angesehener Stellung befindlichen Arzt, der die Konstitution des Kranken von Grund aus kannte. Sie sind daher ebenso bezeichnend für das, was sie enthalten, wie für das, was sie verschweigen; und man wird keine Annahme über die Entstehung des Übels aufstellen dürfen, welche mit denselben im Widerspruche wäre. Wir wollen dieselben für ihre angemessene Stelle in der chronologischen Folge aufbewahren; doch mögen hier einige Erzählungen ihren Platz finden, welche mit jenen nicht vereinbar sind. Das sogenannte Fischhoffsche Manuskript[1]) sagt: „Im Jahre 1796 kam Beethoven an einem sehr heißen Sommertage ganz erhitzt nach Hause, riß Thüren und Fenster auf, zog sich bis auf die Beinkleider aus und kühlte sich am offenen Fenster in der Zugluft ab. Die Folge war eine gefährliche Krankheit, deren Stoß sich bei seiner Genesung an die Gehörswerkzeuge setzte, von welcher Zeit an seine Taubheit successiv zunahm." In dieser Angabe lassen sich weder das Datum noch die angegebene Ursache mit den Briefen an Wegeler vereinigen. Dr. Weißenbach gibt in seiner „Reise zum Kongreß" (1814) folgende kürzere, mit jener wie es scheint übereinstimmende Erzählung. „Er (Beethoven) hat einmal einen furchtbaren Typhus bestanden. Von dieser Zeit an datirt sich der Verfall seines Nervensystems und wahrscheinlich auch der ihm so peinliche Verfall des Gehörs." Daß er 1797 eine solche Krankheit überstanden, ist keineswegs ausgeschlossen (s. oben S. 22), wenn man nicht gar auf die Bonner Zeit zurückgehen will; spricht er doch selbst von seinem traurigen Gesundheitszustande zur Zeit des Todes seiner Mutter.

Daß sich keine bestimmte Nachricht über eine solche Krankheit findet, beweist nichts; denn auch darüber, daß er einmal einen Anfall der Pocken überstanden hat, gibt es kein weiteres Zeugnis, als jenes, welches das Übel auf seinem Antlitze zurückgelassen hatte.

Die auffallendste und unerklärlichste Erzählung vom Ursprunge seiner Taubheit ist jedoch die, welche der englische Pianist Charles Neate im Jahre 1815 aus Beethovens eigenem Munde hörte. Neate drängte einst Beethoven, England zu besuchen, und machte als besonderen Grund das

[1]) Bd. I² XVII.

große Geschick gewisser englischer Ärzte, Ohrenkrankheiten zu behandeln, geltend, indem er ihn versicherte, daß er ihm Hoffnung auf Besserung machen könne. Beethoven antwortete im wesentlichen folgendes: „Nein. Ich habe bereits alle Arten von ärztlichen Ratschlägen erhalten. Ich werde niemals geheilt werden. Ich will Ihnen erzählen, wie die Sache entstanden ist. Ich war einst damit beschäftigt, eine Oper zu schreiben."

Neate. „Fidelio?"

Beethoven. „Nein. Fidelio war es nicht. — Ich hatte mit einem sehr launenhaften und unbequemen ersten Tenor zu thun. — Ich hatte schon zwei große Arien über denselben Text geschrieben, mit welchen er nicht zufrieden war, und hierauf noch eine dritte, welche er bei dem ersten Versuche zu billigen schien und mit sich nahm. Ich dankte dem Himmel, daß ich endlich mit ihm fertig war, und setzte mich unmittelbar darauf zu einem Werke nieder, welches ich um dieser Arien willen bei Seite gelegt hatte und dessen Beendigung mir am Herzen lag. Ich war noch nicht eine halbe Stunde bei der Arbeit, als ich ein Klopfen an meiner Thür hörte, welches ich sofort als das meines ersten Tenors wieder erkannte. Ich sprang vom Tische mit einer solchen Aufregung und Wuth auf, daß, als der Mann ins Zimmer trat, ich mich auf den Boden warf, wie sie es auf der Bühne machen (hier breitete Beethoven seine Arme aus und machte eine erläuternde Bewegung) und auf meine Hände fiel. Als ich wieder aufstand, fand ich mich taub und bin es seitdem geblieben. Die Ärzte sagen, der Nerv sei verletzt."

Daß Beethoven wirklich diese sonderbare Geschichte erzählte, kann nicht bezweifelt werden; das Wort des ehrwürdigen Charles Neate ist in diesem Punkte hinreichend. Was man von derselben denken soll, ist eine ganz andere Sache. Hier wenigstens mag sie ohne weiteren Kommentar stehen.

Fünftes Kapitel.

Das Jahr 1800. Akademie. Punto. Dolezalek. E. A. Förster. Die ersten Quartette. Septett.

Zu Anfang des Jahres 1800 finden wir Beethoven in doppelter Beschäftigung: außer seinen gewöhnlichen Obliegenheiten hatte er noch die Vorbereitungen zu einem im April zu veranstaltenden großen Konzert zu treffen. Ehe wir den Faden der Erzählung völlig wieder aufnehmen, schicken wir ein kurzes Wort über Beethovens Brüder voraus. Es herrscht nämlich die unbegreifliche Meinung, Beethoven sei noch in dieser Zeit und sogar noch einige Jahre weiter mit der Unterstützung dieser seiner Brüder, damals junge Männer von 24 und 26 Jahren, belastet gewesen. Das Mißverständnis ist mit Bezug auf Johann bereits auseinander gesetzt; über die Stellung des älteren Bruders Karl werden folgende Notizen Aufschluß geben. Im „Hof- und Staats-Schematismus für das Jahr 1800" finden sich am Ende des Verzeichnisses der bei der K. K. Universal-Staatsschuldenkasse beschäftigten Personen die Namen zweier „Praktikanten"; der erste ist „Herr Karl van Beethoven, wohnt in der Sterngasse 484." In dem Verzeichnisse von 1801 erscheint eine neue Abteilung (Bureau) des oben genannten Amtes, genannt „die K. K. n. öst. Klassen-Steuer-Kasse", und der zweite der drei „Kassa-Officiers" ist „Herr Karl v. Beethoven, wohnt unterem Tuchladen 605". Es ist nicht unwahrscheinlich, daß Karl, als er noch einfacher Praktikant war, gelegentlich pekuniärer Unterstützung bedurfte; seine Beförderung zur Stelle eines Kassa-Offiziers (datiert vom 24. März 1800) machte ihn unabhängig, indem sie ihm eine Besoldung von 250 Gulden gab. So klein diese Summe jetzt erscheint, so war sie völlig hinreichend, zusammen mit dem, was er durch Musikunterricht verdienen konnte — und dem Bruder des großen Beethoven konnte es schwerlich an Schülern fehlen — ihm ein bequemes Leben zu verschaffen; und seine Lage war sicherlich eine bessere, als die mancher seiner Kollegen im Staatsdienste, welche auch bei der äußersten Sparsamkeit kaum imstande waren, anständig zu leben. Die Erzeugnisse des durch seine Fruchtbarkeit berühmten Donautals, welche damals noch keinen entsprechenden Absatz hatten, übertrafen die Ansprüche der verhältnismäßig zerstreuten Bevölkerung in solchem Grade, daß die Menge und Wohlfeilheit der Lebensbedürfnisse in dem damaligen Wien

uns heute wunderbar erscheint. Wir führen dafür das Zeugnis J. F. Castellis an, welcher in seinen Memoiren (I, 88) folgendes schreibt: „Ich habe bereits gesagt, daß ich mit monatlichen 9 Fl., welche ich durch Unterricht bei kleinen Kindern verdiente, leben mußte. Wie wenig man aber auch damals brauchte, um leben zu können, mag folgendes Nachtmahl beweisen, welches ich aus einem im Jahre 1801 von mir geführten Ein- und Ausgabeverzeichnisse wörtlich abschreibe:

5 Seidel Bier . . .	8	Kreuzer
Brod	1	„
Backfisch	5	„
zusammen	14	Kreuzer.

Sage mir noch einer, wir alten Leute sollten die frühere Zeit nicht eine gute nennen!“ [1]) Es darf daher zuversichtlich behauptet werden, daß Beethoven seit jener Zeit von jeder Sorge um den Unterhalt Karls wie Johanns befreit war. Erst mehrere Jahre später machte der Bankerott des Gouvernements und Karls gebrochene Gesundheit den Beistand des Bruders wiederum nötig.

Zu Anfang des Jahres 1800 hatte Karl sogar sein Glück als Komponist versucht, jedoch wie es scheint mit geringem Erfolge, da von einem

[1]) In einer „Predigt, am siebenten Sonntage nach Pfingsten, den 17. July 1803, vorgetragen in der Bürger-Spitalskirche zum H. Marcus von Jacob Stern, der Gottesgelahrtheit Doctor, infulirten Probsten von Jvantia, k. k. Hofkaplan und Pfarrer im k. k. Lustschlosse Hetzendorf, Wien 1803“, lesen wir, daß nunmehr nicht nur 200 Personen mit zwölf Kreuzern täglich (statt den vorigen sieben) verpfleget, sondern auch 323 verarmte Bürger und Bürgerinnen außer dem Hause mit monatlichem Almosen beteilet werden. In dem Hause selbst erhalten die Versorgten hinlängliche Nahrung, notwendige Kleidung, eine reinliche gesunde Wohnung, gute Wartung in der Krankheit, Beistand im Sterben, und anständige Beerdigung nach dem Tode. Zur Bekräftigung dessen legt der Herr Stern unter anderen seinen Zuhörern auch einen Speisezettel vor, welchen er (im vorhergehenden Jahre) in der Küche des Traiteurs des Bürgerspitals fand und der wörtlich lautet:

Nudelsuppe, Brotsuppe, die Portion . . .	1	Kreuzer
Rindfleisch	1	„
Kohl, Sauerkraut	1	„
Eingemachtes Kälbernes	1	„
Gebackenes Lämmernes	1	„

NB. Die ersten vier Speisen sind täglich für diesen Preis für die Armen zu haben.

Herr Prediger Stern ließ sich eine Portion Rindfleisch und gebackenes Lämmerfleisch bringen und fand beides sehr gut, wobei er mit einem zweifachen NB. bemerkt, daß dieses in dem teueren Jahre 1802 geschah!

zweiten Versuche sich nichts gefunden hat. Die Wiener Zeitung vom 11. Januar 1800 zeigt sechs Menuets, sechs deutsche und sechs Kontretänze von ihm an, und zwar in doppelter Ausgabe, die eine für Klavier, die andere für zwei Violinen und Violoncell.

Das Konzert, auf welches Beethoven sich während des Winters vorbereitete, fand am 2. April statt. Es war das erstemal, daß er zu seinem eigenen Vorteil in Wien auftrat; abgesehen von jener Prager Reise, soviel bekannt, überhaupt das erstemal. Wir entnehmen die Kenntnis der näheren Umstände dieses Konzertes der öffentlichen Anzeige in der Wiener Zeitung (26. März 1800), dem Programme und einem an die Allgemeine Musikalische Zeitung gesendeten Berichte über dasselbe. Die Anzeige lautet folgendermaßen:

„Konzert-Ankündigung.

„Nachdem eine K. K. Hoftheatral-Direction dem Herr Ludwig van Beethoven eine freye Einnahme im K. K. National-Hoftheater überlassen, so macht derselbe hiemit einem verehrenswürdigen Publicum bekannt, daß hiezu der 2. April bestimmt worden. Logen und gesperrte Sitze sind sowohl den 1. als den 2. April bei Herrn van Beethoven im Tiefen Graben Nr. 241 im 3ten Stock, als auch beim Logenmeister zu haben und werden die Herrn Abonnenten, welche ihre Loge nicht behalten wollen, ersucht, solches dem Logenmeister bei Zeiten wissen zu lassen.“

Das Programm, im Besitze von Frau van Beethoven, ist folgendes:

„Heute, Mittwoch, den 2. April 1800 wird im Kaiserl. Königl. National-Hof-Theater nächst der Burg Herr Ludwig van Beethoven die Ehre haben eine große Musikalische Akademie zu seinem Vortheile zu geben. Die darin vorkommenden Stücke sind folgende:

1. Eine große Symphonie von weiland Herrn Kapellmeister Mozart.
2. Eine Arie aus des Fürstlichen Herrn Kapellmeister Haydens Schöpfung, gesungen von Mlle. Saal.
3. Ein großes Konzert auf dem Piano-Forte, gespielt und componirt von Herrn Ludwig van Beethoven.
4. Ein Sr. Majestät der Kaiserinn allerunterthänigst zugeeignetes und von Hrn. Ludwig van Beethoven componirtes Septett auf 4 Saiten- und 3 Blas-Instrumenten, gespielt von denen Herrn Schuppanzigh, Schreiber, Schindlecker, Bär, Nickel, Matauschek und Dietzel.
5. Ein Duett aus Haydens Schöpfung, gesungen von Herrn und Mlle. Saal.
6. Wird Herr Ludwig van Beethoven auf dem Pianoforte fantasiren.
7. Eine neue große Symphonie mit vollständigem Orchester, komponirt von Herrn Ludwig van Beethoven.

Billets zu Logen und gesperrten Sitzen sind sowohl bei Herrn van Beethoven in dessen Wohnung im Tiefen Graben Nr. 241 im 3ten Stock als auch beim Logenmeister zu haben.

Die Eintrittspreise sind wie gewöhnlich.

Der Anfang ist um halb 7 Uhr."

Der Bericht des Korrespondenten der Allgemeinen Musikalischen Zeitung über das Konzert lautete so:

„Endlich bekam doch auch Herr Beethoven das Theater einmal, und dies war wahrlich die interessanteste Akademie sei langer Zeit. Er spielte ein neues Konzert von seiner Komposition, das sehr viel Schönheiten hat — namentlich die zwei ersten Sätze. Dann wurde ein Septett von ihm gegeben, das mit sehr viel Geschmack und Empfindung geschrieben ist. Er phantasirte dann meisterhaft, und am Ende wurde eine Symphonie von seiner Komposition aufgeführt, worin sehr viel Kunst, Neuheit und Reichtum an Ideen war; nur waren die Blasinstrumente gar zu viel angewendet, so daß sie mehr Harmonie als ganze Orchestermusik war. Vielleicht können wir etwas gutes schaffen, wenn wir von dieser Akademie noch folgendes anmerken. Es zeichnete sich dabei das Orchester der italienischen Oper sehr zu seinem Nachtheile aus. Erst — Direktorialstreitigkeiten. Beethoven glaubte mit Recht, die Direktion nicht Herrn Conti, und niemand besser als Herrn Wranitzky anvertrauen zu können. Unter diesem wollten die Herren nicht spielen. Die oben gerügten Fehler dieses Orchesters [1]) wurden sodann desto auffallender, da B.'s Komposition schwer zu executiren ist. Im Accompagniren nahmen sie sich nicht die Mühe auf den Solospieler Acht zu haben; von Delicatesse im Accompagnement, von Nachgeben gegen den Gang der Empfindungen des Solospielers u. dgl. war also keine Spur. Im zweiten Theil der Symphonie wurden sie sogar so bequem, daß, alles Taktirens ungeachtet, kein Feuer mehr — besonders in das Spiel der Blasinstrumente zu bringen war. Was hilft bei solchem Benehmen alle Geschicklichkeit — die man den meisten Mitgliedern dieser Gesellschaft im mindesten nicht absprechen will? Welchen bedeutenden Effekt kann da selbst die vortrefflichste Komposition machen?" usw.

Wir müssen uns mit diesem günstigen, wenn auch etwas kühlen

[1]) Mangel an gutem Willen, an Einigkeit und Liebe zur Kunst unter den Mitgliedern, das öfters schlechte Zusammengehen usw. Die allgemeine Verschlechterung seit Salieri wurde Conti schuld gegeben.

Digitized by Google

Bericht über das Konzert zufrieden geben, denn der junge Ries war noch nicht in Wien, um es unter seine Erinnerungen aufzunehmen, und ebenso wenig ein Mitglied der Familie Breuning, um über dasselbe an Bonner Freunde zu berichten; die Wiener Zeitung aber brachte in jenen napoleonischen Zeiten selten weitere Mitteilungen über die Konzerte, welche sie angezeigt hatte. Welches von den Klavierkonzerten Beethoven bei dieser Gelegenheit spielte, ist nirgendwo genau angegeben. Die Symphonie in C wurde bald in Deutschland bekannt; das Septett gewann rasch eine so ausgedehnte und dauernde Popularität, daß sie zuletzt dem Komponisten sogar unangenehm war. „Sein Septett konnte er nicht leiden und ärgerte sich über den allgemeinen Beifall, den es erhielt", erzählte Czerny Otto Jahn. Letzterer hörte von Dolezalek, das Septett sei beim Fürsten Schwarzenberg zuerst gespielt und sehr bewundert worden. „Das ist meine Schöpfung", habe Beethoven bei dieser Gelegenheit gesagt. Das Thema der Variationen sollte, nach Czerny, ein rheinisches Volkslied sein (vgl. S. 205).

Ehe der Monat April zu Ende ging, spielte Beethoven noch einmal öffentlich, und zwar in einem Konzerte, welches Johann Stich, unter dem Namen Punto bekannt, veranstaltete. Dieser böhmische Horn-Virtuose war nach mehrjährigen Wanderungen schließlich von Paris über München nach Wien gekommen; derselbe stand unter Vorgängern und Zeitgenossen ohne Nebenbuhler da (seine Leistungen als Komponist waren unter der Kritik). Beethovens Vorliebe für jeden, dessen Fertigkeit ihm neue Belehrungen über die Fähigkeiten und möglichen Wirkungen eines Orchesterinstruments gewährte, ist dem Leser bekannt. Nichts war daher natürlicher als seine Bereitwilligkeit, für sich und Punto eine Sonate zu komponieren, welche sie in dem Konzerte des letzteren, am 18. April, spielen wollten. Wie uns Ries (S. 82) erzählt, war das Konzert mit der Sonate angekündigt, diese aber noch nicht angefangen. „Den Tag vor der Aufführung begann Beethoven die Arbeit und beim Concerte war sie fertig." Seine Gewohnheit, seine eigene Partie nur zu skizzieren und sich auf sein Gedächtnis und die Eingebung des Momentes zu verlassen, die er selbst dann beibehielt, wenn er seine großen Konzerte öffentlich vortrug, tat ihm wahrscheinlich auch bei dieser Gelegenheit gute Dienste. Die Allg. Musikalische Zeitung (III, 704 vom 2. Juli 1800) enthält eine fernere interessante Mitteilung in bezug auf diese Aufführung mit Punto. „Der berühmte Punto hält sich jetzt in Wien auf. Er gab vor Kurzem eine Akademie (im Hoftheater), in welcher sich eine Sonate für Forte-

piano und Waldhorn, componirt von Beethoven und gespielt von diesem und Punto, so auszeichnete und so gefiel, daß troß der neuen Theaterordnung, welche das da Capo und laute Applaudiren im Hoftheater untersagt, die Virtuosen dennoch durch sehr lauten Beifall bewogen wurden, sie, als sie am Ende war, wieder von vorn anzufangen und nochmals durchzuspielen." Das Originalprogramm des Konzerts vom 18. April, in welchem die Sonate vorkommt, befindet sich im Archiv des Burgtheaters (Nottebohm, handschr. Bem. zu Thayers Verz.). Im Konzert der Frau von Frank (geborenen Gerhardi) am 30. Januar 1801 spielten sie die Sonate wieder. Im Januar 1800 war Punto noch in München.

Der 27. April war der Jahrestag, an welchem Maximilian Franz einst in Bonn eingezogen war, um die Funktionen des Kurfürsten und Erzbischofs zu übernehmen. Sechzehn Jahre waren seitdem vergangen, und an demselben Tage zog er mit geringer Begleitung wieder in Wien ein. Diesmal sah man kein „Schauspiel für die Götter" zu St. Pölten, als er auf seiner Reise wieder durch diesen Ort kam; nicht einmal das kaiserliche Schloß ließ Kaiser Franz zu seiner Aufnahme öffnen. Der arme Flüchtige fand seine Zuflucht in einem Esterhazyschen Gartenhause in einer Vorstadt, während das kleine Schloß hinter dem Garten von Schönbrunn, in dessen Nähe sich jetzt die Eisenbahnstation von Hetzendorf befindet, zu seinem Aufenthalte eingerichtet wurde; in dieses siedelte er bald nachher über, und dort verlassen wir ihn für jetzt.

Zu Ende Februar oder Anfang März hatte der Charlatan Daniel Steibelt jenes Konzert in Prag gegeben, welches ihm 1800 Gulden einbrachte. Doch machte nach Tomascheks[1]) Erzählung dieses Konzert, in Verbindung mit einigen moralischen Makeln, die Noblesse stutzen; ja sie zweifelte sogar an seiner Identität. „Obwohl seine Kunstleistung der Prager Noblesse nicht entsprach", erzählt er weiter, „so wußte er auf eine andere Art bei ihr seine Rechnung zu finden. Er hatte nämlich eine Engländerin bei sich, die er für seine Frau ausgab, und die das Tamburin spielte, und ihn beim Pianoforte accompagnirte. In kurzer Zeit wurde der Wunsch, dieses Instrument so behandeln zu können, in allen Damen rege", und die Engländerin nahm Schülerinnen an zu 12 Dukaten in Gold für ebenso viele Stunden, und einen Dukaten für ein Tamburin. „Dies machte, daß Steibelt sich einige Wochen in Prag aufhielt und einen

[1]) Tomaschek Libussa 1848, S. 379. Vgl. A. M. Ztg. II. S. 440.

großen Wagen voll Tamburinen nach und nach verkaufte[1]). — Nach vollbrachter Spekulation ging er nach Wien, seine Börse mit Dukaten gefüllt, wo er vom Klavierspieler Beethoven aufs Haupt geschlagen wurde." Seine Reise nach Wien fand im April oder Mai dieses Jahres statt. Auf seinen Aufenthalt daselbst bezieht sich folgende Erzählung von Ries (S. 81). „Als Steibelt mit seinem großen Namen von Paris nach Wien kam, waren mehrere Freunde Beethovens bange, dieser möchte ihm an seinem Rufe schaden. Steibelt besuchte ihn nicht; sie fanden sich zuerst eines Abends beim Grafen Fries, wo Beethoven sein neues Trio in B-Dur für Klavier, Clarinette und Violoncello (Op. 11) zum erstenmale vortrug." [Dies ist natürlich ein Irrthum, da das Trio schon seit dem 3. Oct. 1798 veröffentlicht war.] „Der Spieler kann sich hierin nicht besonders zeigen. Steibelt hörte es mit einer Art Herablassung an, machte Beethoven einige Komplimente und glaubte sich seines Sieges gewiß. — Er spielte ein Quintett von eigner Composition, phantasirte und machte mit seinen Tremulandos, welches damals etwas ganz Neues war, sehr viel Effect. Beethoven war nicht mehr zum Spielen zu bringen. Acht Tage später war wieder Concert beim Grafen Fries. Steibelt spielte abermals ein Quintett mit vielem Erfolge, hatte überdies (was man fühlen konnte) sich eine brillante Phantasie einstudirt und sich das nämliche Thema gewählt, worüber die Variationen in Beethovens Trio geschrieben sind[2]). Dieses empörte die Verehrer Beethovens und ihn selbst; er mußte nun ans Klavier, um zu phantasiren; er ging auf seine gewöhnliche, ich möchte sagen ungezogene Art ans Instrument, wie halb hingestoßen, nahm im Vorbeigehen die Violoncellstimme von Steibelts Quintett mit, legte sie (absichtlich?) verkehrt aufs Pult und trommelte sich mit einem Finger von den ersten Tacten ein Thema heraus. — Allein nun einmal beleidigt und gereizt, phantasirte er so, daß Steibelt den Saal verließ ehe Beethoven aufgehört hatte, nie mehr mit ihm zusammenkommen wollte, ja es sogar zur Bedingung machte, daß Beethoven nicht eingeladen werde, wenn man ihn haben wolle." Im August befand sich Steibelt wieder in Paris, in einer für sein Talent passenderen Atmosphäre. —

Es war und ist noch eine allgemeine Sitte der Wiener, deren Stellung und äußere Verhältnisse es möglich machen, entweder den ganzen Sommer oder einen Teil desselben auf dem Lande zuzubringen.

---

[1]) Zwölf Walzer für Klavier, Tamburin und Triangel (!) sind angezeigt in der Allg. M. Ztg. III. Nr. 10.

[2]) Aus Weigls „Corsar aus Liebe". Vgl. S. 99f.

Adel und Geldaristokratie ziehen sich auf ihre Landsitze zurück, mieten Villen für die Jahreszeit oder schließen sich dem Gewühle in einem der großen Badeorte an; aber auch die anderen Klassen suchen Zufluchtsstätten in den Dörfern und Weilern, welche ringsumher in den lieblichen Umgebungen der Hauptstadt liegen. Manches niedliche kleine Haus wird in denselben zu diesem Zwecke gebaut, und die Bauern haben in der Regel ein oder zwei überflüssige Zimmer, reinlich gehalten und hübsch möbliert, zum Gebrauche der Besucher freistehen. Beethovens Gewohnheit, während der heißen Monate der Stadt zu entfliehen, war daher nichts ihm Eigentümliches.

Boswell gibt uns in seiner berühmten Biographie Johnsons ein Verzeichnis der Häuser, welche der Doktor nacheinander in London bewohnt hat, und jeder unbefangene Leser wird ihm von Herzen für die Mühe danken, die er aufgewandt hat, um das Verzeichnis vollständig zu machen. Für uns ist ein Verzeichnis der Wohnungen Beethovens, auch wenn es nicht absolute Vollständigkeit erreicht, von doppeltem Wert; abgesehen von dem Vergnügen, welches wir in der Möglichkeit besitzen, den in der Erzählung mitgeteilten Erlebnissen einen bestimmten Schauplatz zu geben, gewährt es vielfach ein Mittel, das Datum wichtiger Briefe und in der Regel auch die Chronologie seines Lebens und seiner Werke bestimmt zu fixieren. Von dem Jahre an, bei welchem wir jetzt stehen, können wir mit geringer, ja beinahe ohne jede Unterbrechung Beethoven von Haus zu Haus, in der Stadt und auf dem Lande, den übrigen Teil seines Lebens hindurch begleiten. Für die vorhergehenden sieben Jahre ist freilich das Verzeichnis ein sehr unvollständiges.

Karl Holz erzählte Jahn folgendes: „Er (Beethoven) wohnte zuerst in einem Dachstübchen im Hause des Buchdruckers Strauß, in der Alservorstadt, wo es ihm kümmerlich ging[1]." Dies ist ohne Zweifel eine von den Tatsachen, welche der neugierige junge Mann von dem Meister selbst während der kurzen Zeit erfuhr, in der er sein Faktotum war. Jenes Dachstübchen vertauschte Beethoven jedoch bald mit jenem, im ersten Bande erwähnten Zimmer „auf der Erde". Der undatierte Brief von van Swieten (Bd. I² S. 360) ist adressiert an Beethoven „No. 45 in der Alsergasse bei dem Fürsten Lichnowsky". In dem Wiener Auskunftsbuche für 1804 findet sich eine Straße mit diesem Namen, und im „Alsergrunde" findet sich ein mit Nr. 45 bezeichnetes Haus nur in der Lämmel-

[1] Vgl. Band I² S. 322 Anm. 1. Über die Wohnungen Beethovens geben übrigens die Spezialstudien Th. von Frimmels die besten Auskünfte.

gasse als Eigentum von Georg Musial, während ein Fürst Josef (!) Lichnowsky als Eigentümer des Hauses Nr. 125 in der Hauptstraße jener Vorstadt erscheint. Dies war aber dasselbe Haus, welches nur die Nummer gewechselt hatte; heute steht an der Stelle das Haus Alserstraße 30. Von da zog dann Beethoven als Gast in das von Fürst Karl Lichnowsky bewohnte Haus. Als er im Mai 1795 die Trios Op. 1 anzeigte, gab er als seine Wohnung das Ogylyische Haus in der Kreuzgasse (jetzt Metastasiogasse), hinter der Minoritenkirche, Nr. 35 im ersten Stock an, wohnte also nicht mehr bei Lichnowsky (vgl. S. 18). Die Wohnungen Beethovens während der nächsten vier Jahre haben sich nicht feststellen lassen; wie man jedoch aus der Konzertanzeige auf einer der vorherigen Seiten gesehen hat, wohnte er im Winter 1799—1800 im Tiefen Graben, und zwar „in einem sehr hohen und schmalen Hause", wie K. Czerny an F. Luib schrieb. Nach Frimmel (Beethovens Wohnungen, N. Fr. Presse 1899, 11. August) war es das Hofrat Greinersche Haus, damals Nr. 241, später 235, jetzt Nr. 10 des Tiefen Grabens, welches auch heute mit wenigen Änderungen noch erhalten ist. Gestützt auf Czernys Mitteilung, man habe bis zum 5. oder 6. Stock zu Beethoven hinaufblicken müssen, und auf die alte Angabe, Beethoven habe im Tiefen Graben bei „der kleinen Weintraube" gewohnt, neigt Frimmel zu der Ansicht, die Wohnung Beethovens habe in einem der höher gelegenen Häuser hinter dem Greinerschen Hause gewohnt, die ihren Zugang von dem Platze „am Hof" hatten, während man auch von den Häusern am Tiefen Graben zu denselben gelangen konnte, und auch vom Greinerschen Hause. Am Hofe lagen die Häuser mit dem Schilde „Zur Weintraube".

Auf diese Zeit bezieht sich eine Anekdote, welche Dr. Frimmel auf Grund einer Mitteilung eines Herrn Rudolf Seyff erzählt. „Als Beethoven in jener Gegend wohnte, war er Unterpartei bei einer Frau Namens Prinz. Diese würdige Dame war als ein Ausbund von Nettigkeit und Sauberkeit bekannt und wurde durch Beethovens Nachlässigkeit in allen denkbaren äußerlichen Angelegenheiten gar unangenehm berührt. In höchst abfälliger Weise äußerte sie sich über den unordentlichen Komponisten. Derlei verdammende Aussprüche geschahen auch Frau Seyff gegenüber, in deren Familie sich dann die kleine Mitteilung vererbte."

Im Sommer 1800 mietete er eine Wohnung für sich und einen Diener in einem jener Häuser von Unter-Döbling, zu denen man am leichtesten auf der Brücke über den Bach gelangt, nördlich von der Irrenanstalt zu Döbling, etwa eine Stunde Weges von der Stadt. Die

Frau eines namhaften Wiener Advokaten bewohnte mit ihren Kindern einen andern Teil des nämlichen Hauses; eins dieser Kinder war der berühmte Dichter **Franz Grillparzer**. Wir kennen bereits den Eifer, mit welchem Beethoven in jener Zeit sein Pianofortespiel noch zu vervollkommnen strebte, und wir wissen, wie wenig er es leiden konnte, wenn man ihm dabei zuhörte. Frau Grillparzer war eine Dame von feinem Geschmack und hoher Bildung, eine große Liebhaberin der Musik, und infolgedessen wohl imstande, die wunderbare Fertigkeit ihres Hausgenossen zu würdigen. Ihr Sohn erinnerte sich noch im Jahre 1861 des unermüdlichen Eifers, mit welchem Beethoven übte, sowie der Gewohnheit seiner Mutter, welche Beethovens Abneigung, belauscht zu werden, nicht kannte, vor ihrer eigenen Tür zu stehen und an seinem Spiel sich zu erfreuen. Sie hatte dies eine Zeitlang fortgesetzt, als eines Tages Beethoven plötzlich von seinem Instrumente aufsprang, zur Tür eilte und dieselbe öffnete, um zu sehen, ob jemand horche. Unglücklicherweise entdeckte er die Dame, und von diesem Augenblick an spielte er nicht mehr. Frau Grillparzer, welche erst hierdurch von seiner Empfindlichkeit in diesem Punkte Kenntnis erhielt, ließ ihm durch ihre Magd sagen, daß von nun an ihre Tür zu dem gemeinsamen Gange geschlossen sein solle; sie und ihre Familie wolle sich eines andern Ausganges bedienen. Es war vergebens: Beethoven spielte nicht mehr.

Eine andere verbürgte und charakteristische Anekdote kann auch nur in diesen Sommer gehören. In einem unmittelbar benachbarten Hause wohnte ein Bauer von einem nicht sonderlich guten Rufe; derselbe hatte eine außerordentlich schöne Tochter, die aber ebenfalls nicht des besten Leumunds genoß. Beethoven war in hohem Grade von ihr eingenommen und pflegte stehen zu bleiben und nach ihr hinzublicken, wenn er im Vorübergehen sie im Garten oder im Felde arbeiten sah. Sie erwiderte jedoch seine offenbare Zuneigung nicht, sondern lachte nur über die Beweise seiner Bewunderung. Einst nun wurde ihr Vater, weil er sich an einer Schlägerei beteiligt, verhaftet und ins Gefängnis gebracht. Beethoven nahm für den Mann Partei und ging zu den Behörden, um dessen Freilassung zu bewirken. Als dies erfolglos war, wurde er heftig und beleidigend und wäre schließlich selbst verhaftet worden, wenn nicht einige, die ihn kannten, in ernstlicher Weise auf seine gesellschaftliche Stellung und auf den hohen Rang, den Einfluß und die Macht seiner Freunde hingewiesen hätten.

Während dieser Periode in Beethovens Leben ist jeder Sommer

durch eine bedeutende Komposition bezeichnet, die entweder gänzlich oder beinahe vollendet wurde, so daß sie bei seiner Rückkehr in die Stadt für die Revision und für den Kopisten fertig war. Frei von den Anforderungen der Gesellschaft, war er unbeschränkter Herr über seine Zeit; in Wald und Feld belebte sich seine Phantasie, seine Erfindungskraft steigerte sich, und Arbeit war ihm Genuß; denn für den Künstler von wirklich schöpferischer Kraft, der ja immer auch von einem edlen Ehrgeize beseelt ist, wird angestrengte Tätigkeit, um den Forderungen dieses Ehrgeizes nachzukommen, immer zu einer Quelle höchster Genugtuung. Ein wichtiges Werk trägt von des Meisters eigener Hand das Datum 1800. Es ist das große 3. Konzert für Klavier und großes Orchester in C-Moll (Op. 37), „vielleicht das höchste dieser Art von Kunstwerken, welches die Kunstliteratur von allen Meistern aufzuweisen hat", wie E. L. Gerber i. J. 1812 sagt; auch heutzutage können wir demselben nur des Meisters eigene spätere Konzerte in G-Dur und Es-Dur an die Seite stellen. Da das Werk aber erst 1803 zum Vortrag kam, verschieben wir seine eingehendere Besprechung.

Beim Herannahen des Herbstes kehrte Beethoven in seine Wohnung am Tiefen Graben zurück. Durch Krumpholz wurde in diesem Jahre Johann Emanuel Dolezalek[1]) bei ihm eingeführt, ein junger Mann von 20 Jahren, geboren zu Chotieborz in Böhmen, der nach Wien gekommen war, um bei Albrechtsberger Unterricht zu nehmen. Er spielte Klavier und Violoncell, war ein tüchtiger Musiker, in seinen jüngeren Jahren ein nicht unbeliebter Komponist böhmischer Lieder, und dann ein halbes Jahrhundert lang einer der besten Lehrer der Hauptstadt. Gegen Ende seines Lebens war er vielfach mit der Anordnung der Privatkonzerte — meist Quartette — des Fürsten Czartoryski und anderer hochgestellten Personen beschäftigt. Er war sein Leben lang ein begeisterter Verehrer Beethovens und genoß die Bekanntschaft und Freundschaft des Komponisten bis an dessen Tod, wie man aus den Konversationsbüchern erkennt. Dlabacz schließt eine Mitteilung über ihn folgendermaßen: „Im Jahre 1804 besuchte er die Hauptstadt seines Vaterlandes, bei welcher Gelegenheit ich das Glück hatte, sowohl seine vortreffliche Spiel-

[1]) Joh. Nepomuk, sagt Fr. Luib in einer für obige Darstellung gemachten Mitteilung. Dlabacz sagt Emanuel, und dieser Name steht auch auf dem Titel gewisser böhmischen Lieder, den er für sein Künstlerlexikon abschrieb. Johann (von) Nepomuk ist aber zusammengehörig als Heiligen-Name wie Johann Baptist und Johann Evangelist; es wird daher korrekt sein, Johann Nepomuk Emanuel zu sagen.

art und seinen Gesang, als den seltenen Eifer für die slavische Literatur zu bewundern.“ Im Jahre 1852 hatte Otto Jahn eine Unterredung mit ihm; die bei Gelegenheit derselben gemachten Aufzeichnungen sind an den geeigneten Stellen unserer Darstellung eingefügt. Unter seinen Mitteilungen waren von besonderem Interesse die über die Feindschaft der Wiener Komponisten gegen Beethoven (vgl. S. 130). Kozeluch, erzählte er, warf ihm (Dolezalek) das C-Moll-Trio vor die Füße, als er es ihm vorspielte. Zu Haydn sagte Kozeluch über Beethoven: „Nicht wahr, Papa, wir hätten das anders gemacht?“ Haydn antwortete lächelnd: „Ja, wir hätten das anders gemacht.“ Auch Haydn habe sich in Beethoven nicht recht finden können. Dolezalek erlebte mit Beethoven im Schwan (neben Hotel Munsch) die bekannte Szene, daß er bezahlen wollte, ohne gegessen zu haben.

Einer der fruchtbarsten und populärsten Komponisten, die Beethoven in Wien fand, war Franz Anton Hoffmeister, „Kapellmeister und K. K. privilegirter Musik-, Kunst- und Buchhändler“. Er war aus dem Neckartal eingewandert und hatte, wiewohl weit älter als Beethoven (geb. 1754), warme Sympathie und Freundschaft zu demselben gefaßt, welche letzterem in Anbetracht der in gewisser Weise ähnlichen Erfahrungen, die Hoffmeister als junger Künstler und noch dazu in Wien gemacht hatte, doppelt wertvoll sein mußte. Man erkennt dies aus dem ganzen Tone ihrer Korrespondenz. Im Jahre 1799 verließ er Wien, um eine musikalische Reise durch Deutschland und nach London zu unternehmen, änderte jedoch seine Absicht, als er nach Leipzig gekommen war. In dieser Stadt vereinigte er sich mit Ambrosius Kühnel, dem Organisten an der Kurf. Sächs. Hofkapelle, zur Gründung eines Verlagsgeschäftes, während er gleichzeitig sein Geschäft in Wien noch beibehielt. Bis zum Dezember 1800 fügte er seiner Firma den oben angeführten Titel hinzu; am 1. Januar 1801 aber zeigten die Ankündigungen in der Presse die Firma „Hoffmeister und Kühnel, Bureau de Musique in Leipzig“ an (seit 1814 C. F. Peters). Bei seiner genauen persönlichen Bekanntschaft mit Beethoven ist es eben so ehrenvoll für die Talente des letzteren wie für den Geschmack und das Urteil Hoffmeisters, daß er unmittelbar nach der Einrichtung seines neuen Verlagsgeschäftes sich an Beethoven um Überlassung von Manuskripten wendete. Er erhielt folgende Antwort[1]):

[1]) Neue Zeitschr. für Musik, 1837, 7. März. Vervollständigt nach Marx, Beethoven. I. 154 u. m.

„Wien am 15. December 1800.

Geliebtester Herr Bruder!

Ich habe Dero Anfragen schon mehrmalen beantworten wollen, bin aber in der Briefstellerei erschrecklich faul, und da stehts lange an, bis ich einmal statt Noten trockne Buchstaben schreibe, nun habe ich mich endlich einmal bezwungen, Dero Begehren Genüge zu leisten.

Per primo ist zu wissen, daß es mir sehr leid ist, daß Sie, mein geliebter Hr. Bruder in der Tonkunst, mir nicht eher etwas zu wissen gemacht haben, damit ich Ihnen meine Quartetten hätte zu Markt bringen können, so wie auch viele andere Sachen, die ich nun schon verhandelt, doch wenn der Hr. Bruder eben so gewissenhaft sind, als manche andere ehrliche Stecher, die uns arme Componisten zu tod stechen, so werden Sie schon auch wissen, wenn sie herauskommen, Nutzen davon zu ziehen. — Ich will in der Kürze also hersetzen, was der Hr. Bruder von mir haben können. I^{mo} Ein Septett per il Violino, Viola, Violoncello, Contrabasso, Clarinetto, Corno, Fagotto, — tutti obligati, (ich kann gar nichts unobligates schreiben, weil ich schon mit einem obligaten Accompagnement auf die Welt gekommen bin). Dieses Septett hat sehr gefallen. Zum häufigen Gebrauch könnte man die 3 Blasinstrumente, nämlich: Fagotto, Clarinetto und Corno in noch eine Violine, noch eine Viola und noch ein Violoncello übersetzen. II^{o} Eine große Symphonie mit vollständigem Orchester. — III^{o} Ein Concert fürs Clavier, welches ich zwar für keins von meinen Besten ausgebe, so wie ein andres, was hier bei Mollo herauskommen wird (zur Nachricht an die Leipziger Recensenten), weil ich die Besseren noch für mich behalte, bis ich selbst eine Reise mache, doch dürft' es Ihnen keine Schande machen, es zu stechen. IV^{o} Eine große Solo-Sonate[1]. Das ist Alles, was ich in diesem Augenblicke hergeben kann. Ein wenig später können Sie ein Quintett für Geigeninstrumente haben, wie auch vielleicht Quartetten und auch andre Sachen, die ich jetzt nicht bei mir habe. — Bei Ihrer Antwort können Sie mir selbst auch Preise festsetzen, und da Sie weder Jud' noch Italiener, und ich auch Keins von Beiden bin, so werden wir schon zusammen kommen.

Geliebtester Herr Bruder gehaben Sie sich wohl und sein Sie versichert von der Achtung Ihres

Bruders

L. v. Beethoven."

Die Erwähnung der Quartette Op. 18 in diesem Briefe, in Verbindung mit den Entschuldigungen wegen langer Verzögerung des Schreibens beweist deutlich genug, daß wenigstens die erste Lieferung (Nr. 1—3) früh im Herbst in den Händen von Mollo u. Co. war. Das offerierte Klavierkonzert ist das in B-Dur, welches Hoffmeister und Kühnel Ende 1801 herausgaben (angezeigt 16. Januar 1802); das bei Mollo erscheinende ist das C-Dur. Die fast gleichlautend in einem Briefe von demselben Tage an Breitkopf und Härtel vorkommende Bemerkung, „weil

[1]) B-dur Op. 22.

ich die besseren noch für mich behalte, bis ich selbst eine Reise mache", ist wichtig, da sie die Gewißheit gibt, daß weitere Konzerte wenigstens entworfen waren und jedenfalls das C-Moll-Konzert von ihm als ein bereits existierendes aber noch zurückgehaltenes Werk behandelt wird.

Die Wichtigkeit der ersten Quartette in der Geschichte sowohl Beethovens wie der gesamten Kammermusik macht es natürlich sehr wünschenswert, von ihrem Ursprunge und der Zeit ihrer Komposition eine bestimmtere Kenntnis zu haben, als die unvollständigen, ungenügenden und nicht immer übereinstimmenden Angaben, die bisher bekannt sind, gewähren. Die Originalmanuskripte scheinen leider verloren zu sein, jedenfalls ist dem Verfasser nichts von demselben bekannt; sie würden gewiß die Daten der Entstehung enthalten. Wir schicken der Mitteilung der bisher bekannten Tatsachen einige Gedanken aus gewissen kritischen Artikeln und Notizen, die in jenen Jahren in der Allgemeinen Musikalischen Zeitung erschienen, voraus. So äußert sich z. B. ein Rezensent dreier Streichquartette 1799 folgendermaßen: „Der Komponist muß ohne Zweifel sein eigenes Publikum haben, welches seine Quatuors abnimmt und Gefallen daran findet, denn sie kontrastiren mit Pleyels, Fränzels und anderer Quartetten zu sehr, um den Liebhabern dieser letzteren in Betreff des Geschmacks, Zuschnitts und der Ausführungsart gefallen zu können. Zwar mangelt es im Einzelnen nicht ganz an Stellen, welche den Schein des Gefälligen an sich haben; im Ganzen aber sind die Gedanken meistens bizarr, sie mögen nun aus einem eigenen, unwillkürlichen Humor geflossen, oder absichtlich so gesucht worden sein. . . . An seiner Ausführungsart nimmt man wahr, daß er meistens einen und denselben Satz zu lange, zu künstlich und auf eine ermüdende Weise verfolget, ohne einen andern Zwischensatz einzumischen, wodurch Mannigfaltigkeit und Abwechselung erzwecket werden könnte. . . . Diese Quatuors werden mehr Sensation durch das Bizarre, Humoristische und Gesuchte in der Ausführung, als durch das Angenehme und Ungezwungene erregen, und daher nur von denjenigen, welche mit dem Kompositeur hierin sympathisiren, Beifall erhalten." Dieser Bemerkung folgt unmittelbar eine andere über zwei Variationenwerke. „Daß der Komponist ein sehr fertiger Klavierspieler ist, ist bekannt, und wenn es nicht bekannt wäre, könnte man es aus diesen Veränderungen vermuten. Ob er ein eben so glücklicher Tonsetzer sei, ist eine Frage, die nach vorliegenden Proben zu urteilen, schwerer bejahet werden dürfte" usw. So beginnt der Rezensent und fährt in demselben Tone eine ganze Seite lang fort. Unter einem etwas späteren

Datum ist wieder von drei Streichquartetten die Rede. „Ausführung des Hauptgedankens, Feuer, kräftige oft kühne Modulation und Einheit des Ganzen sind Eigenschaften dieser drei Quartetten. Daß der Komponist sich dem Schöpfer [Haydn] des eigentlichen wahren Instrumentalquartetts, der ewig auch eines der vorzüglichsten Muster in der Ausbildung seines eigenen Kindes bleiben wird — nachzueifern bemüht, sieht man vorzüglich an den Menuetten, und gewiß wird er in dieser Gattung von Musik nicht nur viel Gutes, sondern auch Vortreffliches liefern, wenn er seine Arbeiten mehr der Feile und seiner eigenen Kritik unterwirft, und vorzüglich auf seiner Hut ist, daß ihn sein Feuer nicht zu Modulationen und Härten hinreißt, die seine Werke unverständlich, barock und finster machen." Nach anderthalb Seiten scharfer Beurteilung lesen wir schließlich den Wunsch, der Komponist werde sich „hoffentlich durch diese Bemerkungen nicht abschrecken lassen, mehr Proben seines Talents und seiner Kenntnisse dem Publikum vorzulegen" usw.

Jeder Leser, der überhaupt mit der musikalischen Kritik jener Periode bekannt ist und sich erinnert, daß Beethovens Quartette 6 Op. 18 in zwei Lieferungen erschienen, wird geneigt sein, überall, wo in den obigen Zitaten „der Komponist" gesagt ist, den Namen Beethovens zu setzen [1]). Die Variationen waren allerdings von ihm, die Quartette aber waren von Em. Al. Förster. Beethovens erste 6 Quartette sind niemals in der Allgemeinen Musikalischen Zeitung rezensiert worden, obgleich ein Korrespondent im August 1800 (Jahrg. III. S. 800) von den ersten drei sagt: „Unter den neuen erscheinenden Werken zeichnen sich vortreffliche Arbeiten von Beethoven aus. Drei Quartetten geben einen vollgültigen Beweis für seine Kunst: doch müssen sie öfters und sehr gut gespielt werden, da sie sehr schwer auszuführen und keineswegs populair sind." Wir werden weiterhin (S. 278 ff.) Gelegenheit haben, von der Behandlung zu sprechen, welche Beethoven in den ersten Jahrgängen dieser berühmten Zeitung erfuhr; wären seine Quartette beurteilt worden, so würde die Kritik lediglich ein Seitenstück zu jener über Försters Quartette bilden.

Emanuel Alois Förster (geb. 26. Januar 1748 zu Neurath in Österr.-Schlesien, gest. 12. November 1823 in Wien) stand übrigens sehr hoch in Beethovens Achtung; derselbe nannte ihn gelegentlich „seinen alten Meister", was ohne Zwang dahin gedeutet werden kann, daß Beet-

---

[1]) Diese Verwechselung ist 1887 Wilh. Langhans allen Ernstes passiert (Gesch. d. Musik im 17., 18. u. 19. Jahrh. II. S. 214), indem er die Besprechung von Försters Op. 16 für eine von Beethovens Op. 18 hielt.

hoven aus Försters Kammermusikwerken, besonders den Streichquartetten, die er bei Lichnowsky u. a. zu hören Gelegenheit genug hatte, in der Tat Lehren gezogen hat. Försters Musik, auch sein Klaviersatz, erinnert oft direkt an Beethovens Art und zwar durch Großzügigkeit. Es haben sich neuerdings (1909) datierte handschriftliche Kompositionen Försters bis zurück um 1775 im Besitz der Gräfin Contin de Castel-Saprio in Venedig gefunden, von denen der kleinste Teil durch Druck bekannt ist. Eingehendere Mitteilungen über dieselben sind in naher Zeit zu erwarten (vgl. Franz Ludwig „Zwei Briefe E. A. Försters", Zeitschr. d. Internat. Musik-Gesellschaft X. S. 353, die Vermählung von Försters Tochter Eleonora mit dem Grafen Contin betreffend). Förster ist auf alle Fälle ein wichtiges Zwischenglied zwischen J. Schobert und Beethoven auf dem Gebiete der Kammermusik mit Klavier. Wir teilen hier einige 1872 von Thayer übermittelte Erinnerungen seines ältesten Sohnes mit, eines damals hochbejahrten Mannes, dessen Geisteskräfte aber noch frisch und ungeschwächt waren, und der einen wichtigen Posten als Kassenbeamter in Triest bekleidete. Er erinnerte sich Beethovens vollkommen genau und hat ihn von seiner frühesten Kindheit bis zu seinem Eintritte in den Militärdienst als Kadett, d. i. von 1803 bis 1813, häufig gesehen. Daß Beethoven, nachdem sich Albrechtsberger zurückgezogen, Förster für den ersten Lehrer des Kontrapunktes und der musikalischen Komposition in Wien hielt, ist aus anderen Quellen bekannt genug und wird durch die Mitteilungen des Sohnes völlig bestätigt. Auf Beethovens Rat ließ Förster im Jahre 1805 jene kurze „Anleitung zum Generalbaß" drucken, welche bei Breitkopf und Härtel erschien und in der Allgem. Mus. Ztg. vom 15. Oktober 1806 nachdrücklich empfohlen wurde. Einige Jahre später wandte sich Graf Rasumowsky an Beethoven um Unterricht in der musikalischen Theorie und speziell in der Quartettkomposition. Beethoven lehnte persönlich ab, empfahl aber dringend seinen Freund Förster, welcher infolgedessen auch engagiert wurde. Der Sohn erinnert sich, daß des Grafen Wagen zwei- oder dreimal in jeder Woche zu geeigneten Stunden kam, um seinen Vater in das Schloß in der Landstraßenvorstadt abzuholen. Man hatte die Abendstunden ausgewählt; Frau Förster benutzte häufig den Wagen mit und besuchte dann ihre Freundin Frau Weiß, die Gattin des Violaspielers, während ihre Männer bei Rasumowsky beschäftigt waren. Försters Haus war in jenen Jahren ein beliebter Versammlungsort der tüchtigsten Komponisten und Dilettanten. Dorthin kamen Beethoven, Nikolaus von Zmeskall, „ein etwas steifer Herr

mit üppigem weißem Haar", Ignaz Schuppanzigh, „ein kleiner beleibter Mann mit einem dicken Bauche", Franz Weiß, „lang und hager", Joseph Linke, der lahme Violoncellist[1], Heinrich Eppinger, der jüdische Dilettant auf der Violine, der junge Josef Mayseder, J. N. Hummel und andere, auf deren Namen Herr Förster sich nicht mehr besinnen kann.

Diese Quartettzusammenkünfte fanden regelmäßig Sonntag Vormittags und Donnerstag Abends statt; Beethoven aber brachte in jenen Jahren häufig noch andere Abende bei Förster zu, und die Unterhaltung wandte sich gewöhnlich auf musikalische Theorie und Komposition. Trotz des großen Altersunterschiedes (22 Jahre) war ihre Freundschaft eine herzliche und aufrichtige; der Ältere schätzte und bewunderte nicht nur das Genie des Jüngeren, sondern achtete ihn auch als Menschen, und sprach von ihm nicht bloß als einem großen Komponisten, sondern auch als einem trotz seiner rauhen und unfreundlichen, selbst rohen Manieren ehrenwerten und edlen Charakter. Zu allem dem kommt die Tatsache, daß Beethoven in späteren Jahren Förster als seinem „alten Meister" Schüler empfahl[2]; die Annahme erscheint daher weder gezwungen noch unnatürlich, daß Beethoven bei Förster die Quartettkomposition studierte, ähnlich wie den Kontrapunkt bei Albrechtsberger, die Opernkomposition bei Salieri.

Die früheste uns bekannte Anregung Beethovens zur Komposition von Streichquartetten ist die von seiten des Grafen Apponyi, von der Wegeler berichtet (Bd. I². S. 380); doch führte dieselbe nicht zu einem unmittelbaren Resultate (vgl. auch II². 34). Dann schreibt Beethoven an Karl Amenda am 1. Juli 1801: „Dein Quartett gib ja nicht weiter, weil ich es sehr umgeändert habe, indem ich erst jetzt recht Quartetten zu schreiben weiß." Das Amenda geschenkte Quartett war das in F-Dur Op. 18, 1 in seiner ersten Fassung. Dasselbe ist als Quartetto II auf den Stimmen bezeichnet. Daß die Nummern in der Ausgabe nicht die chronologische Folge angeben, ist auch anderweit bekannt. Czerny sagt in seinen Mitteilungen an Otto Jahn: „Von den sechs ersten Violinquartetten war das in D-Dur (im Stich Nr. 3) das erste, welches Beethoven schrieb. Auf den Rat des Schuppanzigh ließ er aber das in F-Dur (obschon später geschrieben) als Nr. 1 erscheinen." Dies bestätigt Ries (S. 103) in folgenden Worten: „Von seinen Violinquartetten Op. 18 hat er das dritte in D-Dur von allen Quartetten zuerst komponirt; das jetzt

[1] „Sein einziger Fehler ist, daß er krumm ist" heißt es einmal in einem Konversationshefte. [2] So z. B. 1817 Cipriani Potter (vgl. IV. 54 ff.).

voranstehende in F-Dur war ursprünglich das dritte." Es war aber vielmehr das zweite, wie die Amendaschen Stimmen zeigen; freilich konnten weder Czerny noch Ries dieses aus persönlicher Beobachtung zu der Zeit, wo sie komponiert wurden, wissen; sie müssen die Tatsache von Beethoven selbst, oder wahrscheinlicher von Krumpholz, oder aus den Daten der Originalmanuskripte erfahren haben.

Der Erzählung Amendas verdanken wir noch eine weitere Mitteilung über das F-Dur-Quartett, über welche Wiedemanns „Musikalische Effektmittel und Tonmalerei" (bei Lenz, Bd. IV. S. 17) folgendes angibt: „Die Erfahrung", schreibt er, „hat gelehrt, daß die Musik genau die Vorstellungen in dem Zuhörer hervorrief, welche der Komponist beabsichtigte. Ein Freund Beethovens, der jetzt verstorbene Probst Amenda in Kurland, erzählte mir eine hierher gehörige Anekdote. Als Beethoven sein bekanntes Streichquartett in F-Dur komponirt hatte, spielte er dem Freunde [auf dem Klavier?] das herrliche Adagio [D-Moll $^{9}/_{8}$-Takt] vor und fragte ihn darauf, was er sich gedacht habe. Es hat mir, war die Antwort, den Abschied zweier Liebenden geschildert. Wohl, entgegnete Beethoven, ich habe mir dabei die Szene im Grabgewölbe aus Romeo und Julia gedacht."

Amenda verließ Wien im Herbst 1799; Beethovens Widmung ist vom 25. Juni 1799 datiert; damals war also das erste Quartett in seiner ersten Gestalt fertig. Vgl. die ausführlichen Mitteilungen über Amenda S. 117ff.

Noch lesen wir in dem Versteigerungskataloge von Beethovens Büchern, Musikalien und Manuskripten unter Rubrik II. („Brauchbare Skizzen, Fragmente usw.") die Nummern 52, 54, 57 und 64 bezeichnet als „Quartett-Skizzen, noch ungedruckt"; was aus denselben geworden, ist uns unbekannt, und sie bieten daher keine Unterstützung bei der gegenwärtigen Untersuchung; wir wissen nicht anzugeben, ob es verworfene Sätze zu Op. 18, oder vorläufige Studien, oder Teile unvollendeter Kompositionen älterer Zeit waren.

Weitere chronologische Notizen zu den Quartetten müssen wir, da die Originalhandschriften verschollen sind, den Skizzen entnehmen, über welche Nottebohm an verschiedenen Stellen Bericht gibt. In dem mehrfach erwähnten Petterschen Skizzenhefte (Notteb., II. Beeth. S. 60) finden sich Skizzen zum letzten Satze des G-Dur-Quartetts, zum letzten Satze des B-Dur-Quartetts (darunter eine, die später nicht benutzt wurde), beide von der gedruckten Fassung noch mehrfach abweichend, und zum dritten

und letzten Satze des F-Dur-Quartetts, letztere der endgültigen Form schon ziemlich nahe kommend; dieses war also schon weiter gediehen. Mit ihm zusammen stehen Skizzen zur B-Dur-Sonate Op. 22 und zu den leichten Variationen in G-Dur, welche während der Arbeit am letzten Satze des G-Dur-Quartetts angefangen wurden; am ersten Satze von Op. 22 und dem Scherzo des ersten Quartetts wurde gleichzeitig gearbeitet, während der Arbeit am letzten Satze des Quartetts in B wurde das Rondo von Op. 22 begonnen. Die Skizzen stammen aus 1799 und 1800. Da die Skizzen vor solchen zur Hornsonate stehen, welche am 18. April 1800 gespielt und sehr schnell fertig gestellt wurde (S. 202), so setzte Thayer wohl mit Recht die Skizzen vor diese Zeit.

Ein Stück der Variationen des A-Dur-Quartetts ist schon viel früher skizziert (1794 oder 1795).

Eine kleine Skizze zum ersten Satz des F-Dur-Quartetts neben den Skizzen zur Violinsonate Op. 24 (Nottebohm, II. Beeth. S. 231) gehört wohl der Umarbeitung des Quartetts an.

In einem Skizzenbuch, früher bei Graßnick in Berlin, stehen (Nottebohm, II. Beeth. S. 476) Skizzen zu dem Quartett in D-Dur, der endgültigen Form nahe kommend, nur mit einem anderen Thema zum letzten Satze. Dann ein Anfang in G-Dur, überschrieben Quartett 2, der Keim zum Thema des zweiten Quartetts; es gab also noch kein zweites, und das in D ist das erste. Dann folgt „Der Kuß“, Skizzen zum Opferlied, zum G-Dur-Rondo Op. 51 II, zu einer Stelle aus Schillers Freudenlied, zu Gellerts „Meine Lebenszeit verstreicht“ in G-Moll, zu einem Intermezzo für Klavier, zu der Umarbeitung des B-Dur-Konzerts (das er 1798 in Prag spielte) und zu verschiedenen Liedern. Das weist also auf 1798. Dann kommen die Entwürfe zu den Variationen über La stessa, la stessissima, welche im Anfang 1799 entstanden und erschienen sind (s. o. S. 104), und hierauf längere Skizzen zu den beiden ersten Sätzen des F-Dur-Quartetts, von denen namentlich die zum ersten Satze weit vorgerückt waren, weniger die zum zweiten. Einige Motive zum „dritten“ Quartett (so die Aufschrift), die nicht verwendet sind, zeigen, daß es ein drittes noch nicht gab, also ist das in F-Dur das zweite und 1799 entworfen.

Ein anderes Skizzenbuch, früher im Besitze von Al. Fuchs (der es aus Beethovens Nachlaß gekauft), dann ebenfalls von Graßnick, hat die Fortsetzung der Skizzen zum F-Dur-Quartett, und zwar zu allen Sätzen (in einer nicht benutzten Skizze zum Adagio die Worte les derniers soupirs, was

Amendas Erzählung bestätigt), dann eine nicht benutzte Skizze zu einem „dritten" Quartett (dies existierte also immer noch nicht), dann zu zwei Goetheschen Liedern (darunter „Ich denke dein"), und hierauf zum G-Dur-Quartett, welches also das dritte war, zu allen vier Sätzen (im zweiten noch nicht das Intermezzo, welches also später entstand); darunter weiter Skizzen zum A-Dur-Quartett; dies war also das vierte. Dazwischen Skizzen zum Septett und u. a. zu den Variationen über „Kind, willst du ruhig schlafen", welche im Dezember 1799 erschienen und also nicht viel früher komponiert waren. Also alles aus 1798 und 1799; die Quartette waren aber noch nicht fertig.

Die weitere Ausgestaltung des letzten Satzes zum G-Dur-Quartett fällt ins Jahr 1800 (Nottebohm, II. Beeth. S. 384).

Zum C-Moll-Quartett sind bisher keine Skizzen bekannt [1]).

---

[1]) Anmerkung des Herausgebers. Das gänzliche Fehlen von Skizzen für das C-Moll-Quartett ist auffällig und legt den Gedanken nahe, daß wir in demselben eine ältere Arbeit vor uns haben. Vielleicht finden sich aber doch für einen oder den anderen Satz noch Ansätze in den Skizzenbüchern, die bisher auf andere Werke bezogen worden sind (eine Möglichkeit, die gar nicht selten vorliegt). Für den ersten Satz ist aber nunmehr eine ganz zweifellose Beziehung nachweisbar, wenn auch vielleicht keine Wurzel, geschweige eine Skizze, nämlich in dem noch unveröffentlichten „Duett für zwei obligate Augengläser" in dem Kafkaschen Sammelbande (Brit. Museum add. MSS. 29801) über das oben (S. 38 f.) bereits einige Bemerkungen gemacht sind. Die auch in dem Duett sehr hervortretenden Takte (2—4 des Anfangsthemas):

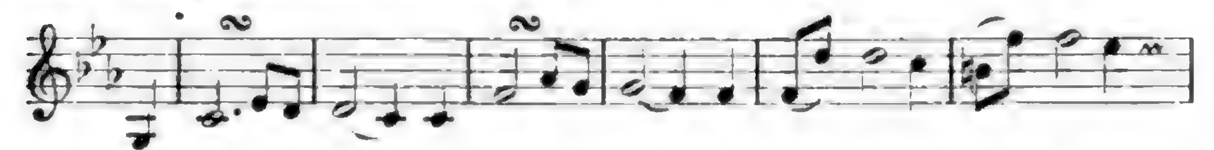
begegnen uns nämlich in dem ersten Satze des C-moll-Quartetts so auffallend häufig in allen möglichen Lagen und in allen Instrumenten, daß die Ähnlichkeit gar nicht zu übersehen ist. Dieselben sind aber in dem Quartett der Anfang des Nachsatzes des zweiten Themas, das vollständig so aussieht:

Das ist aber ein Thema von so starker Mannheimer Physiognomie, daß es direkt auf Cannabich oder Carl Stamitz weist. Sieht man nun näher zu, so ergibt sich, daß

Das chronologische Ergebnis aus diesen Mitteilungen dürfte folgendes sein. Die Komposition der Quartette begann im Jahre 1798, und zwar

---

auch das erste Thema ebenso geartet ist und sogar bereits ebenfalls in die mit dem Duett gemeinsamen Takte ausläuft:

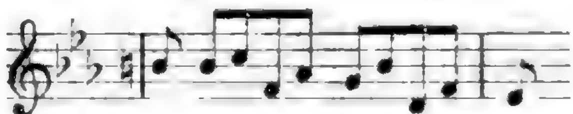


Das ist sehr verdächtig, da eine solche Indentität von erstem und zweitem Thema nur in den früheren Bonner Werken vorkommt. Daß das Nicht-los-können von einem recht aufdringlichen Motiv den Satz in eine frühere Zeit zurückverweist, steht wohl außer Zweifel. Eine ganz andere Frage ist freilich, ob der Satz in seiner ursprünglichen Fassung für Quartett geschrieben gewesen ist. Es stecken aber in dem Satze noch mehr Zusammenhänge mit dem Augengläser-Duett. Das zweite Thema des letzteren

wird man, nachdem einmal das Interesse an dem Vergleich geweckt ist, unschwer in der Übergangspartie zu zwei Themen des Quartettsatzes wiedererkennen:

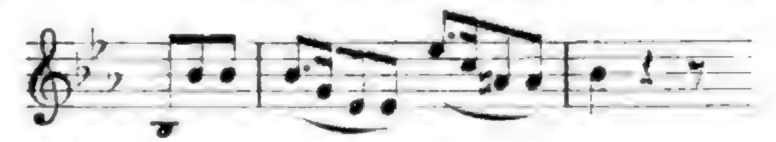
usw. durch acht Takte.

Der „gewundene Abstieg“ der Mannheimer, den das Duett bereits im 7.—8. Takte bringt



erscheint in dem Quartettsatze im 9.–8. und 7.–6. Takte vorm Schluß:

Aber auch das ausdrucksvolle Motiv am Schluß des ersten Themas des Duetts



begegnet uns im C-Moll-Quartett, aber nicht im ersten Satze, sondern im Trio des Menuetts:

Digitized by Google

wurde damals das in D-Dur (jetzt das dritte) in Angriff genommen. Diesem folgte das in F und bald darauf (oder daneben) das in G, welches anfangs das zweite sein sollte; da aber das in F früher fertig wurde, so wurde dies jetzt als das zweite von Beethoven bezeichnet, und das in G wurde der Zeit nach das dritte. Jenes in F war in seiner ersten Gestalt vor dem 25. Juni 1793 fertig, an welchem Tage er es Amenda schenkte; dann hat er es umgearbeitet. Ob dies auch mit den übrigen geschah, darüber fehlt jede Andeutung. Die Äußerung von 1801, er habe jetzt erst recht Quartette schreiben gelernt, braucht nicht auf eine förmliche Unterweisung durch Förster gedeutet zu werden, sondern erklärt sich hinlänglich aus der fortgesetzten Übung in den sechs Quartetten. Eine starke Einwirkung Försters kann aber gleichwohl stattgefunden haben. Dann schrieb er als viertes das in A (jetzt Nr. 5); in diesem scheint er auch einmal ein früher entworfenes Motiv verwendet zu haben. Es folgten dann noch die in B-Dur und C-Moll, letzteres vielleicht das letzte (? vgl. S. 188 Anm.). Die definitive Ausarbeitung erstreckte sich jedenfalls noch bis ins Jahr 1800, vielleicht bis in 1801. Die Quartette erschienen dann in zwei Lieferungen bei Mollo, sie waren wahrscheinlich, jedenfalls die drei ersten, schon vor Ende 1800 in den Händen des Verlegers, wie der Verfasser wohl mit Recht aus dem Briefe an Hoffmeister

Auffällig ist auch die Übereinstimmung des Anfangs des Menuets mit einer im Keßlerschen Skizzenbuch (Nottebohm [1865] S. 9) befindlichen Skizze, die nur in Es-Dur statt C-moll beginnt:

Das Augengläser-Duett hält der Herausgeber für jünger, für später geschrieben als den ersten Satz des C-Moll-Quartetts, da dasselbe eine ganz wesentlich fortgeschrittene Gestaltungskraft und eine feine Differenzierung der kontrastierenden Elemente zeigt. Bezüglich der Folgesätze muß die Frage offen bleiben, ob auch sie auf früheren Entwürfen beruhen; unwahrscheinlich ist das jedenfalls nicht. Sowohl das Scherzo als das Menuett zeigen noch Spuren der Anfängerschaft, und auch das zerstückte Wesen des Schlußrondos schließt eine frühe Entstehung nicht aus. Die große Linienführung fehlt dem ganzen Quartett in auffälliger Weise. H. R.

schloß. Die drei ersten erschienen im Laufe des Sommers 1801 und wurden schon im Juli von Nägeli in Zürich als zu haben angezeigt[1]), am 26. August sind sie in der Allg. Musikal. Zeitung und in Spaziers Zeitung für die elegante Welt erwähnt. In demselben Jahre im Oktober erschienen die drei letzten (am 28. Oktober u. ff. von Mollo in der „Wiener Zeitung" angezeigt). Die Quartette wurden dem Fürsten Lobkowitz gewidmet.

Beethoven hat mit diesen Quartetten einen sehr energischen Schritt vorwärts getan; er hat sich ein neues Ausdrucksorgan geschaffen, mit dem er viele bisherige abschüttelte, und welches er jetzt als das wirksamste beibehielt und weiter ausgestaltete. Bisher hatte er, was ihn tiefer bewegte, fast ausschließlich seinem Instrumente, dem Klavier, allein oder mit Begleitung, anvertraut; alles andere war Spiel (die Serenaden, die Sextette), zum Teil Erinnerungen an frühere Zeiten (die Blasinstrumente), zum Teil Gelegentliches (die Lieder); das tut er jetzt ab, er findet sich selbst, er findet in dieser Zusammensetzung das Mittel, was ihn von da an begleitet. Eine wichtige Vorstufe hatte er schon in den musikalisch hochvollendeten, die Instrumente schön behandelnden Streichtrios Op. 9 betreten; doch wird ihm die vierte Stimme manchmal gefehlt haben. Daß er es mit der Quartettkomposition ernst nahm, zeigen die Vorstudien; hier nicht nur die Skizzen; wenn er ein Haydnsches Quartett, einen Mozartschen Satz sich selbst in Partitur setzte und auch, woran wohl nicht zu zweifeln, mit einem geübten Quartettkomponisten wie Förster Rücksprache nahm, wenn er selbst sagt, „er habe nun erst recht Quartette schreiben gelernt", so sehen wir, mit welchem Eifer er bei dieser Sache war. Er liefert gleich sechs Quartette, gerade wie Mozart Haydn gleich deren sechs widmete; man sieht, er wollte sich in dieser von seinen großen Vorgängern ausgebildeten, ihm selbst noch neuen Gattung recht befestigen. Das ist ihm gelungen. Die Erinnerung ans Klavierspiel ist hier fast völlig überwunden; nicht nur sind die Motive und Melodien ganz für die Streichinstrumente gedacht und gesetzt — gesangvoll, technisch entsprechend, der Wirkung gerade dieser Instrumente angepaßt —, sondern auch das Zusammenspiel, die Selbständigkeit jedes einzelnen ist schön beachtet. Auch wo nicht eigentlich polyphoner Stil herrscht, wurden die Stimmen durchweg selbständig geführt und sind nicht nur begleitend, jede hat etwas Selbständiges zu sagen, jede erscheint als Individuum.

[1]) Die Quartette waren nach der Anzeige damals gerade nach Zürich gekommen, also, in jenen Tagen langsamer Kommunikation, spätestens im Juni.

Im übrigen wollen wir über diese allbekannten Werke hier nicht ausführlich sein; wem, der sie gespielt und gehört hat, könnte man viel Neues darüber sagen? Zudem sind sie oft behandelt; wir nehmen Bezug auf die betreffenden Abschnitte bei Lenz (III. S. 168 fg.), Marx (I. S. 202 fg.), Wasielewsky (I. S. 131 fg.) und auf das Buch von Th. Helm „Beethovens Streichquartette" (Leipzig 1885), welches, vielfach sich an Marx anschließend, den Empfindungsgehalt der Quartette in sinniger und anregender Weise darzulegen sich bemüht.

Daß Beethoven äußerlich nicht neue Wege einzuschlagen, sondern die Kunst seiner Vorgänger sich anzueignen und mit seiner Individualität fortzusetzen bestrebt war, wird wohl jedem einleuchten. Und zwar zeigt die im ganzen (vielleicht mit einer Ausnahme) strenge Festhaltung der Form, mehr noch das Streben nach geistiger oder seelischer Vertiefung des Inhalts, daß ihm auch hier Mozart mehr als anderes als Muster vorschwebt. Das ist im einzelnen noch bestimmter nachzuweisen. Es ist schon von anderen bemerkt und uns immer zweifellos gewesen, daß ihm für das fünfte Quartett (A-Dur) das in derselben Tonart stehende Mozartsche Quartett in A als Modell gedient hat, nicht natürlich in den Motiven, aber in der Anordnung und Gestaltung der Sätze und vieler Einzelheiten. Der frische erste Satz, das elegante Menuett können schon genannt werden; sprechend aber ist die Verwendung der in Wohllaut schwelgenden Variationen in D in beiden und das ruhige Thema (wenn auch an verschiedenen Stellen verwendet) in den letzten Sätzen. Aber auch sonst wird man Mozartschen Erinnerungen wiederholt begegnen. Die Quartette sind eine Huldigung an Mozart, wie die sechs Mozartschen eine solche an Haydn gewesen waren; aber wie dort, so ist auch hier die Individualität des jungen Meisters voll zur Geltung gekommen. Der erste Satz des e r s t e n Quartetts (bei welchem man nur vergessen muß, wie oft man es gehört hat) ist ein wahres Meisterstück klarer, einheitlicher, durchsichtiger Gestaltung auf der Grundlage eines (auch sonst bei Beethoven beliebten) Motivs; das kurz verlaufende Seitenmotiv tritt ihm in hübscher Gegensätzlichkeit gegenüber, kleine polyphone Teile treten in der Durchführung belebend auf; von ein paar heftigen Akzenten abgesehen, ist der Grundzug ein frischer, heiterer. Das Adagio ist eins der schönsten, die er geschrieben, und ein Höhepunkt dieser Quartette; man hat es nicht ohne Recht mit dem D-Moll-Adagio der Sonate Op. 10, 3 verglichen. Tiefste Traurigkeit, in rührendem langen Gesange (wie ihn das Klavier nie hervorbringen könnte), gemischt mit Leidenschaft, am Schluß (auch

schon vorher angedeutet) zu heftigem Aufschrei gesteigert und dann in volle Hilflosigkeit versinkend; als Gegensatz zweimal ein rührender, gesangvoller Gegensatz, dessen Tröstung aber rasch verklingt. Auf eine bei Beethoven öfter verwendete Klangwirkung, die Führung der beiden Mittelstimmen in Oktaven[1]), ist besonders hinzuweisen; er hat sie in den Quartetten mehrmals verwendet. Alle Instrumente kommen zur charakteristischen Verwendung, gegen den Schluß besonders schön das Violoncell. Beethoven soll selbst (S. 186) erzählt haben, ihm habe dabei die Grabesszene aus Romeo und Julia vorgeschwebt; eine Bestätigung scheint Nottebohms Anführung einer (aber nicht benutzten) Skizze zu geben, die überschrieben ist: les derniers soupirs. Das kecke Scherzo mit dem originellen Trio führen ins frische Leben zurück. Der letzte Satz (Rondo), mit dem eilenden (später kunstvoll durchgeführten) Triolenthema, den Imitationen im Seitensatze, und besonders der doppelt-kontrapunktischen Stelle in der Durchführung, ist trotz des im ganzen Mozartschen Zuschnitts überreich an echt Beethovenschen Zügen; so namentlich die Modulation in den Achtelgängen und vor dem Schluß, wo er zu der Hauptfigur noch ein ganz neues Motiv auftreten läßt.

Dieses Quartett ist also „umgearbeitet"; die Urform befindet sich in den Händen der Nachkommen Amendas. Die im zweiten Märzheft der „Musik" 1904 von Karl Waack veröffentlichte Gegenüberstellung der Durchführung des ersten Satzes in der älteren und der umgearbeiteten Form erweist übrigens, daß es sich bei der Umarbeitung hauptsächlich um Ausmerzung von Begleitformen wie [♩♩] handelt, welche die Zeichnung nicht klar genug hervortreten lassen und mehr orchestermäßig sind; ferner um gelegentliche Verbreiterung der Klangwirkung durch bessere Ausnutzung der zur Verfügung stehenden 4—5 Oktaven des Quartetts, Beseitigung zu häufiger längeren Pausen im Violoncellpart usw., überhaupt um eine vertiefte Kenntnis der spezifischen Quartettwirkungen. Einige Veränderungen an der Komposition selbst sind dabei mehr ein zufälliges Ergebnis, wie es bei der Umschreibung eines Werkes durch den Autor beinahe selbstverständlich ist.

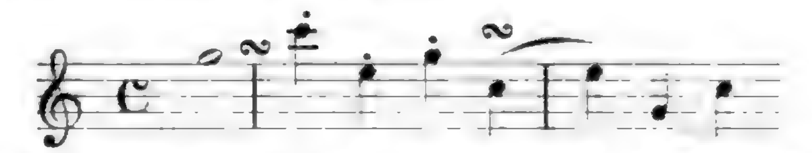
Das zweite Quartett (G-Dur), durchweg in froher Stimmung verlaufend, zeigt gleich im ersten Thema drei ganz verschiedene Motive, die alle später zur Verwendung kommen; überhaupt ist der Reichtum der Erfindung, die Abwesenheit aller Phrasen, dann die echt quartettmäßige

[1]) Vielleicht ist der Hinweis am Platze, daß in solchen Fällen (auch in Beethovens Klavierwerken) die tiefere Stimme als Melodie zu behandeln ist, deren Vollklang die höhere verstärkt. H. R.

Behandlung der Stimmen ganz erstaunlich; hübsch und echt Beethovenisch ist auch der gleichsam zweifelnde Schluß, der sich aber rasch wieder aufrafft. Die eleganten verbindlichen Wendungen haben dem Quartett unter den Musikern den Namen des „Komplimentierquartetts" gegeben; wir möchten aber doch raten, sich nicht durch solche Deutungen, die sich anderswo wieder nicht als stichhaltig erweisen, den musikalischen Genuß trüben zu lassen. Als zweiter Satz erscheint ein sehr ernstes, getragenes Adagio; ihm wird, was wiederum als neu erscheint, ein Allegro, welches gleichsam neckend an die Schlußfigur anknüpft, eingewebt, dem wieder das Adagio, mit rascheren Figurierungen verziert, wie eine strenge Mahnung gegenübertritt (vgl. dazu das Finale von Op. 27 I). Munter und echt quartettmäßig ist das Scherzo, und überaus humorvoll und fröhlich, ganz den Sätzen in den beiden ersten Trios entsprechend, der letzte Satz; wie denn Beethoven überhaupt die letzten Sätze alle zu höherer Bedeutung erhoben hat. Hier kommt auch ein Anklang an den letzten Satz des Es-Dur-Trios vor.

Im dritten Quartett (D-Dur, dem eigentlich ersten), ist der einfache Septimenschritt (Anfang) geradezu gestaltend für das Ganze; vielfach greift er fördernd ein, geradezu gebietend in der bewegten Durchführungspartie, und ruhig zurückführend nach der starken Erhebung. Man beachte aber die merkwürdige rhythmische Natur dieses dominierenden Motivs:

Mit dieser Dehnung der Anfangsnoten folgte Beethoven dem Beispiele Haydns in dem bekannten C-Dur-Quartett:



(eine Ganze statt ein Viertel). Takt 27 und noch oft tritt aber das Motiv an der Grenzscheide zweier Perioden ein, die erste Ganze auf dem Schlußtakt (8), die zweite auf dem ersten Takt der neuen Periode, was eine ganz frappante Wirkung macht. Die Stimme, welche es in solchen Fällen bringt, kadenziert sozusagen selbständig, ohne den Periodenbau der eigentlichen Melodieführung zu stören. Solche Bildungen Beethovens, von deren Auffassung in letzter Linie das Verständnis des Ganzen abhängt, bekunden eine Universalität seines rhythmischen Vermögens, über welche noch viele Bücher geschrieben werden müssen, ehe sie Gemeingut werden.

Sollen wir noch auf weitere Schönheiten hinweisen? Jeder wird sie finden. Das zweite Thema beginnt scheinbar in E-Dur wendet sich aber schnell über A-Moll in das normale A-Dur, das es mit dem energischen Forte ergreift. Schöne, warme Stimmung weht aus dem Andante, sie ist ganz ein Bild der hoffnungsvollen Wiener Zeit. Bemerkenswert ist das beklommene Hervortreten des Motivs nach der Entwickelung des zweiten Themas, und ganz im Gegensatze die Festigkeit und Sicherheit in der Sextolenbewegung gegen den Schluß. Beruhigend das Scherzo, ernst und ängstlich das Minore; eine geniale Konzeption der letzte Satz mit seiner hurtig hinfliegenden Figur, welche dem ganzen den Charakter unaufhaltsamer Eile aufprägt, etwas in Zaum gehalten durch festere Motive. Beethoven wollte dem Quartett anfangs einen anderen letzten Satz geben, dessen Skizze man bei Nottebohm (II. B. S. 477) findet.

Diesem leicht gewobenen Werke folgte dann das hochpathetische, ernste, von Zweifeln und wieder inständigem, sehnsuchtsvollem Verlangen erfüllte vierte Quartett in C-Moll. Kraft, Festigkeit, nicht ohne Zweifel und Verlangen, atmet der herrliche erste Satz; es ist, als habe hier der Meister die tiefere Seite seiner Natur jenen leichteren Spielen gegenüber offenbaren wollen. Ein Meisterstück seiner Technik und anmutigen Ausdrucks ist das scherzende Allegretto, hervorragend auch durch die polyphone Behandlung; das tritt aber alles nicht um seiner selbst willen auf, sondern fügt sich in den organischen Bau leicht ein. Auf die Verwandtschaft mit dem zweiten Satze der C-Dur-Symphonie wies Wasielewski hin. Leidenschaftlich bewegt ist wieder das Menuett (hier und im folgenden braucht Beethoven wieder diese Bezeichnung)[1], und verlangend auch das Trio. Besonders charakteristisch ist dann wieder der letzte Satz mit seinen kurzen, stürmisch daherfahrenden Sätzen. Die äußere Form ist ja ähnlich auch von seinen Vorgängern angewandt; der Geist ist der Beethovensche. Mit bestimmtem, festem Schritte tritt er auf, wie zu einem Turnier (mit Helm zu reden) — wir überlassen jedem, was er darin finden will — und führt uns verschiedene Bilder vor; darunter umfängt uns namentlich der schöne Dur-Satz (zuerst Es, später C) wie ein wonnetrunkener Blick in ferne Zukunft. Ein fester Entschluß siegt.

Über das fünfte Quartett (A-Dur) machten wir schon eine Andeutung; es schließt sich am meisten an Mozart an (den letzten Satz

[1]) Man beachte, daß das Quartett keinen eigentlich langsamen Satz hat. Seiner abweichenden Beurteilung dieses Quartetts hat der Herausgeber oben (S. 188 f. Anm.) Ausdruck gegeben. H. R.

und die Variationen von Mozarts A-Dur-Quartett hatte sich Beethoven kopiert). Höhepunkte echt Beethovenscher Art sind z. B. das Trio des Menuetts (wo der schöne Zusammenklang der Mittelstimmen wieder hervortritt), die Coda der Variationen, wo der Eintritt des B-Dur echt Beethovenisch ist. In diesen Variationen hat er überhaupt zeigen wollen, was er in wonnigem Wohllaute leisten konnte. Im Unterschiede von seinen sonstigen Variationen tritt hier keine in Moll auf: man wiegt sich unablässig in seligem Behagen und bewundert den Meister, dem die Mittel zu dieser Farbenpracht so willig zu Gebote stehen.

Auch das sechste Quartett (B-Dur) ist heiter angelegt, männlich-kräftig; ihm tritt ein zweites Thema von weicherem Ausdruck und nicht ohne trübe Anklänge gegenüber. Will man die beiden Prinzipien, von denen Beethoven auch sonst spricht, hier wiederfinden und sie das männliche und weibliche nennen, so wollen wir nicht widersprechen; jedenfalls haben wir es mit dem festen, frohen Hinschreiten eines nach Befriedigung strebenden Gemütes zu tun, welches aber auch trübe Gedanken zu verscheuchen hat. Das Adagio, elegant und doch warm, mit schöner Stimmführung und überaus wohlklingend, macht auch einmal einen Ansatz zu unzufriedener Klage, der sich aber am Schlusse (in dem C-Dur) wundervoll löst. Höchst originell, besonders in dem Betonen des letzten Achtels, ist das Scherzo, leicht hinfliegend das Trio. Es folgt die berühmte Malinconia; hier sammeln sich in einem kurzen, „mit größter Delikatesse“ vorzutragenden Adagio die früher schon angedeuteten Elemente des Mißmuts wie in einem Brennpunkt. Ein charakteristisches Stück dieser Art hatte er noch nicht vorgelegt; der melancholische Grübler, der sich nur in sich selbst verzehrt und mit nichts zufrieden ist, wird hier in treffenden Farben gezeichnet. Die umgekehrten Doppelschläge der langen Schlußnoten, die zuletzt sogar in allen vier Instrumenten gleichzeitig auftreten, dann besonders die mit E-Moll beginnenden Gänge, wo die tiefere Stimme immer den Leitton der nächstfolgenden Molltonart ergreift und wir so fast durch alle Molltonarten geführt werden, malen so recht den eigensinnigen, mit nichts zufriedenen Melancholiker. Es ist Zeit, daß er sich aufrafft, und das muntere, leicht geschürzte Allegretto quasi Allegro vollzieht diese Aufgabe. Ob er nun einen Kampf in sich selbst darstellen, oder zwei Persönlichkeiten gegenüber stellen will (er war ja schon früh geschickter Charaktermaler), ist für die musikalische Auffassung ganz gleichgültig, für diese braucht man die etwaige tatsächliche Grundlage nicht zu kennen; wir haben auch keine Mittel, sie zu erforschen. Das ist nicht Programm-

musik, wie man sie jetzt versteht, das ist Seelenleben, wie es Beethoven immer als die alleinige Aufgabe der Musik betrachtet hat. Nach dem Ablaufe der munteren, ausgelassenen Fröhlichkeitsschilderung tritt der Melancholische nochmals auf, läßt sich aber in dem kurzen, anmutigen Wechselgespräche leicht beschwichtigen. Wie hübsch das freundliche Zusprechen am Schluß, wo das Thema des Allegretto sich verlangsamt; ein froher Aufschwung, und der Hypochonder ist ausgetrieben.

Das ist ganz Beethoven; dergleichen hatten die Vorgänger nicht geboten.

Aber in der ganzen Sammlung ist ein großer Schritt vorwärtsgetan. Das leichtere Spiel mit dem Tonelemente ist nun abgetan; selten kehrt er noch einmal dahin zurück. Er hat sich selbst gefunden, er weiß jetzt, welchen Organen er (neben dem Klavier) seine tiefsten Freuden und Schmerzen anzuvertrauen hat. Das Jahr des Quartette und der ersten Symphonie bezeichnet einen gewaltigen Schritt in seiner Entwicklung; mit voller Kraft strebt er von jetzt an der Höhe zu.

Die bereits in der ersten Auflage des ersten Bandes geäußerte und in der zweiten Auflage desselben weiter ausgeführte und begründete Ansicht, daß frühere, aus Bonn mitgebrachte Kompositionen Beethovens, um das Wenigste zu sagen, die Grundlage zu einem großen Teile der während der ersten zehn Jahre in Wien veröffentlichten Werke gewesen seien, findet im ferneren Verlaufe unserer Untersuchungen immer neue Bestätigungen. Wenn auch nicht ausgeschlossen ist und auch von uns als tatsächlich angenommen wurde, daß spät bei Lebzeiten herausgekommene früh geschriebene Werke nicht einmal umgearbeitet, sondern in ihrer ursprünglichen Gestalt in Druck gegeben sind — von den nachgelassenen Jugendwerken versteht sich das ja von selbst — so ist doch im weitesten Umfange im Auge zu behalten, daß wirkliche gründliche Umarbeitungen in vielen Fällen angenommen werden müssen. Es fehlt auch nicht an Zeugnissen, welche das direkt bestätigen.

Dahin gehören z. B. Auslassungen in Briefen Drouets, welche von Joh. Fr. Kayser in der „Zeitung für Gesangvereine und Liedertafeln" (Hamburg 1858) Bd. II, S. 67, 68 herausgegeben wurden. Louis Drouet, 1793 in Amsterdam geboren, war der ausgezeichnetste Flötenvirtuose seiner Zeit, und seine außerordentliche Fertigkeit gewährte den Wienern im Sommer und Herbst 1822 ebensoviel Vergnügen wie Staunen. Im Jahre 1836 wurde er Hofkapellmeister in Koburg, lebte später in New York, Frankfurt a. M. und zuletzt in Bern, wo er am 30. Sept. 1873 starb. In dem

fraglichen, umständlichen Briefe setzt Drouet die Erzählung einer Unterhaltung fort, welche stattgefunden habe zwischen ihm und einer hochgebildeten musikalischen Dame, der Gattin eines Engländers. Ob die folgenden Zitate wirklich historisch sind oder zu den absurden Phantasiestücken über Beethoven gerechnet werden müssen, welche Richard Wagner, Luise Mühlbach, Elise Polko et id omne genus der Gartenlaube und ähnlichen „literarischen" Tagesblättern geliefert haben, dafür gibt es wahrscheinlich heute kein Mittel sicherer Entscheidung. Daß aber Drouet Beethoven in Wien besuchte, ist eine beinahe natürliche Sache, und die Art, wie Karl Holz ihn in den Konversationsbüchern erwähnt, läßt es sicher erscheinen, daß Beethoven ihn persönlich gekannt hat. Auch ist nichts Unwahrscheinliches in der Annahme, daß der junge Flötist den Rat des älteren Komponisten über Instrumentalkompositionen einholte, oder daß Beethoven, indem er ihn vor einem bei jungen Männern in ihren früheren Arbeiten gewöhnlichen Fehler warnte, seinem Rate durch die Erzählung seiner Erfahrungen mit dem würdigen Haydn Nachdruck gegeben habe. Mit anderen Worten, der wesentliche Inhalt der Erzählung trägt alle Merkmale der Wahrheit. Dieselbe mag deshalb von ihrer früheren Stelle im Anhange in den Text herüber genommen werden.

„Haydn", sagt Drouet, „war gewiß ein großer Musikus, einer der größten die jemals gelebt haben, und doch hat er sich in Bezug auf Beethoven, den Sie so sehr lieben, geirrt. Als er dessen erste Trios ansah, über welche man ihn nach seiner Meinung fragte, sagte er: ‚Aus diesem jungen Manne wird nie etwas werden!'"

„Ganz und gar nicht", antwortete die Dame, „man schreibt diese Worte Haydn zu, aber er hat sie nicht gesagt, und Sie wissen das wohl, da sie mir es selbst bei der Herzogin von Belgiojoso erzählt haben. Sie hatten mit einem Sohne Mozarts davon gesprochen, der damals in Pesth war, wo er in dem Rufe stand, gut Clavier zu spielen, hübsche Lieder zu componiren und ausgezeichnet gut Billard zu spielen; Sie hatten noch mit einem andern Sohne Mozarts darüber gesprochen, der zu jener Zeit bei der Briefpost in Mailand angestellt war und dort vergebens versucht hatte, den »Don Juan« zur Geltung zu bringen; aber noch mehr als dies alles, Beethoven selbst hat mit Ihnen über diese kleine Angelegenheit gesprochen, die nach meiner Meinung eine sehr große Angelegenheit für die Musiker ist. — Als Beethoven, noch sehr jung (fuhr die Dame fort), seine ersten Arbeiten Haydn zeigte, und diesen um seine Meinung befragte, sagte ihm Haydn: ‚Sie haben sehr viel Talent, Sie werden

noch mehr, ja ungeheuer viel Talent erwerben. Ihre Einbildungskraft ist eine unerschöpfliche Quelle von Gedanken, aber . . . wollen Sie, daß ich offen mit Ihnen rede?' — ,Gewiß', antwortete der junge Beethoven, ,denn ich bin hier, um Ihre Meinung zu hören.' ,Nun gut', sagte Haydn, Sie werden mehr leisten, als man bis jetzt geleistet hat, Gedanken haben, die man noch nicht gehabt, Sie werden nie (und Sie tun recht daran) einer tyrannischen Regel einen schönen Gedanken opfern, aber Ihren Launen werden Sie die Regeln zum Opfer bringen; denn Sie machen mir den Eindruck eines Mannes, der mehrere Köpfe, mehrere Herzen, mehrere Seelen hat, und . . . aber ich fürchte, Sie zu erzürnen' — ,Sie werden mich erzürnen', sagte Beethoven, ,wenn Sie nicht fortfahren.' — ,Gut dann', erwiederte Haydn, ,weil Sie es wollen, fahre ich fort und sage, daß, meiner Meinung nach, immer etwas — um nicht zu sagen: Verschrobenes — doch: Ungewöhnliches in Ihren Werken sein wird: man wird schöne Dinge darin finden, sogar bewunderungswürdige Stellen, aber hier und da etwas Sonderbares, Dunkles, weil Sie selbst ein wenig finster und sonderbar sind, und der Styl des Musikers ist immer der Mensch selbst. Sehen Sie meine Compositionen an. Sie werden darin oft etwas Joviales finden, weil ich es selbst bin; neben einem ernsten Gedanken werden Sie einen heiteren finden, wie in Shakespeares Tragödien. In einem meiner Quartette fängt ein Satz in einer Tonart an und endigt in einer andern; in der einen meiner Symphonieen hört ein Musikus nach dem andern auf zu spielen, löscht sein Licht aus und geht fort. Muß man nicht heiter sein, um solche Dinge zu erfinden? Nun wohl, nichts hat diese natürliche Heiterkeit bei mir zerstören können — selbst nicht meine Heirath und meine Frau . . . . . .' Uebrigens war, zu der Zeit, wo Haydn die ersten Werke Beethovens sah, dieser noch sehr jung, der Baum war noch zu dick belaubt, er mußte ausgeputzt werden; in den ersten Compositionen Beethovens war alles Ueberfluß. Welch schöner Fehler ist aber der einer übertriebenen Kraft, eines übergroßen schöpferischen Reichthums — man muß vielleicht in der Jugend zu viel davon haben, um im Alter genug davon zu besitzen."

Drouet: „Aber in den ersten Werken Beethovens sehe ich nicht jenen ungeheuren Ueberfluß von Gedanken; sie scheinen mir gut in jeder Beziehung; ich sehe kein zu Viel und es wäre wohl Schade, etwas davon zu thun; es sind nicht mehr Gedanken darin als nöthig, sie sind gut verarbeitet; es ist gute musicalische Rhetorik."

Die Dame: „Sie finden die ersten Compositionen Beethovens sehr

gut, weil Sie sie kennen wie sie gedruckt worden sind, aber nicht wie er sie Haydn zeigte."

Drouet: „Diese Bemerkung ist sehr richtig, ich dachte nicht daran, aber ich entsinne mich jetzt ganz genau, daß Beethoven mir sagte, als ich von seinen ersten Arbeiten sprach: ‚sie sind nicht so gedruckt, wie ich sie zuerst geschrieben hatte; als ich meine ersten Manuscripte, einige Jahre nachdem ich sie geschrieben, ansah, habe ich mich gefragt, ob ich nicht toll war, in ein einziges Stück zu bringen, was dazu hinreichte, zwanzig Stücke zu componiren. Ich habe diese Manuscripte verbrannt, damit man sie niemals sehe, und ich würde bei meinem ersten Auftreten als Componist viele Thorheiten begangen haben ohne die guten Rathschläge von Papa Haydn und von Albrechtsberger.' " —

Nachdem die sechs Quartette durch die Veröffentlichung dem Publikum bekannt geworden waren, berichtete Dolezalek Beethoven, daß nur das zweite und vierte gefallen hätten. Er sagte unwillig: „Das ist ein rechter Dreck! gut für das . . . publikum"[1] (die ausgelassene Silbe, welche die höchste Verachtung ausdrückt, ist nicht mitteilbar). Derselbe Dolezalek brachte seinem Lehrer Albrechtsberger eine Arbeit über eins der Quartette. Albrechtsberger fragte: „Von wem ist denn das Zeug?" Auf Dolezaleks Antwort: „Von Beethoven", sagte Albrechtsberger: „Gehen Sie nicht mit dem um, der hat nichts gelernt, und wird nie etwas ordentliches machen."

Eine Mitteilung über ein wertvolles Geschenk, welches Beethoven von seinem milden und freigebigen Beschützer, dem Fürsten Karl Lichnowsky, erhielt, verbindet sich von selbst mit der Erzählung von den Quartetten. Der verstorbene Alois Fuchs, Violinist in der K. K. Hofkapelle, beschrieb dieses Geschenk unter dem Datum des 2. Dezember 1846 in folgender Weise: „Ludwig van Beethoven besaß ein vollständiges Streichquartett von ausgezeichneten Instrumenten italienischer Meister, welches ihm von seinem fürstlichen Gönner und Freunde Lichnowsky auf Veranlassung des berühmten Quartettspielers Schuppanzigh zum Geschenke gemacht wurde. Ich bin in der Lage, diese Instrumente (einzeln) näher bezeichnen zu können.

1. Eine Violine von Jos. Guarnerius in Cremona im Jahre 1718 verfertigt, ist gegenwärtig im Besitze des Herrn Karl Holz, Direktors der Concerts spirituels in Wien.

[1] Diese Äußerung Beethovens läßt deutlich erkennen, daß er das C-Moll-Quartett nicht sehr hoch bewertete.

2. Die zweite Violine (die zum Verkauf ausgeboten) ist von Nikolaus Amati im Jahre 1667 verfertigt, und war im Besitze des vor kurzem zu Hütteldorf verstorbenen Herrn Dr. Ohmeyer[1]), ist nunmehr von Herrn Huber angekauft worden.

3. Die Viola von Vincenzo Ruger im Jahre 1690 gemacht, ist ebenfalls Eigentum des Herrn Karl Holz.

4. Das Violoncello, ein Andreas Guarnerius vom Jahre 1712, ist dermal im Besitz des Herrn P. Wertheimber in Wien.

An sämtlichen Instrumenten ist unter dem Halse das Siegel Beethovens aufgedrückt, und auf dem sogenannten Boden derselben ein großes B von Beethovens eigener Hand hineingekratzt; wahrscheinlich beabsichtigte der große Meister damit sich vor einem Austausche zu schützen. Die Instrumente sind durchaus wohl erhalten und in gutem Stande. Das wertvollste dürfte unstreitig die durch eine seltene Kraft des Tones ausgezeichnete Violine von Joseph Guarnerius sein, wofür Herr Holz sogar ein Angebot von 1000 Fl. C. M. ausgeschlagen hat."

Diese vier Instrumente wurden 1861 von Peter Th. Jokits angekauft, der sie der Kgl. Bibliothek zu Berlin überwies. Holz hatte übrigens die Guarneri-Violine bereits 1852 verkauft (vgl. Allgem. Deutsche Musikzeitung 1888). Beethoven erhielt die Instrumente von Lichnowsky jedenfalls vor 1802, aber in welchem Jahre, ist unbekannt.

Ein anderer Beweis von Lichnowskys Aufmerksamkeit und edler Gesinnung für Beethoven, welcher in dieses Jahr gehört, ist die Aussetzung eines Jahrgehaltes von 600 Gulden, welchen er solange beziehen sollte, bis er eine annehmbare dauernde Stellung würde gefunden haben.

Kompositionen dieses Jahres.

Die einzige bekannte Publikation aus diesem Jahre ist das G-Dur-Rondo Op. 51 II (bei Simrock). Was die in dasselbe fallenden weiteren Kompositionen betrifft, so wird er an die erste Symphonie und das Septett (aufgeführt den 2. April) die letzte Hand gelegt haben, wie dies von den Quartetten Op. 18 sicher anzunehmen ist. Die Hornsonate Op. 17, die Klaviersonate Op. 22, das C-Moll-Konzert Op. 37 und die vierhändigen Variationen über „Ich denke dein" gehören unzweifelhaft in dieses Jahr. Die »Variations très faciles« über ein eigenes Thema in G wurden, wie wir oben sahen, in diesem Jahre skizziert und vielleicht auch beendet.

---

[1]) Vgl. Bd. IV. 217.

Bezüglich der Sonate für Klavier und Horn Op. 17 haben wir nur den Tag der ersten Aufführung (18. April 1800) als chronologischen Anhaltspunkt; dazu dann die Erzählung von Ries (Notizen S. 72) von der raschen Vollendung des Werkes. Ob diese ganz buchstäblich zu nehmen ist, möchten wir im Hinblick auf Beethovens sonstige Arbeitsweise bezweifeln. Skizzen zu der Sonate haben sich allerdings bisher nicht gefunden, auch von dem Autograph wissen wir nichts; doch findet sich nach Nottebohm (II. Beethov. S. 381) der Anfang einer Reinschrift des Adagios unter Skizzen zu den Sonaten Op. 22 und Op. 23. Punto war im Januar 1800 noch in München; da nun die Komposition des Werkes für Punto doch wohl als sichergestellt betrachtet werden kann, so gehört dasselbe jedenfalls dem Jahre 1800 an. Es erschien bei Mollo im März 1801 (angezeigt in der Wiener Zeitung am 21. März).

Daß die Sonate zu einer bestimmten Gelegenheit komponiert ist, darf hiernach angenommen werden; darum aber dieselbe gleich „ein unbedeutendes Gelegenheitsstück in den Formen Mozartscher Tradition" zu nennen (Lenz), ist doch in hohem Grade oberflächlich. Nach der Gestaltung der Motive, dem klaren, durchsichtigen Aufbau, und auch dem inneren Gehalte ist sie, wie jeder weiß, ganz Beethoven und zeigt, wie er sich auch in der ihm auferlegten Beschränkung klar und sicher zu bewegen wußte. Dem Charakter des begleitenden Instrumentes entsprechend (welches er immer so schön zu behandeln wußte), überwiegt der feste, bestimmte, mutige Charakter, den schon die kurze Anfangsfanfare ankündigt. Aber auch die weicheren, elegischen Stimmungen, denen auch das Horn so ausdrucksvoll dienen kann, kommen zur Geltung; man kann auch hier von den „zwei Prinzipien" reden, die übrigens eigentlich überall zu finden sind, da Beethoven immer verschiedene Strömungen des Gemütes einander gegenüberstellt. Wer will das zweite, getragene Thema des ersten Satzes unbedeutend finden? Diese nachdenkliche, fast in sich ermattende Periode ist so ganz sprechend für den im ganzen mutig-frohen aber auch grüblerischem Sinne nicht abholden Meister; und nun sehe man, wie er sich rasch wieder aufrafft, wie die entschlossenen Regungen des Innern wieder die Oberhand gewinnen, wie alles energisch treibt und sich regt, um den festen Willen siegen zu lassen, der namentlich nach der Durchführung mit Entschiedenheit zum Anfangsthema zurückführt. Etwas tiefere Klagetöne schlägt das kurze Poco adagio an; aber die Trauer hat nicht lange Bestand. Wohl auch des Instrumentes wegen schrieb Beethoven keinen ausgedehnteren langsamen Satz. Er dringt rasch, mit kurzer Kadenz,

zum Rondo, welches allerdings den Eindruck rascher Konzeption (in seinem Hauptthema) macht, aber doch den mutig selbstbewußten Charakter festhält und namentlich in dem zweiten Seitenthema in Moll zu einem gewissen Stolze sich erhebt. Ein Hauptgesichtspunkt für Beethoven war ja sicher auch, die Wirkungen des Hornes nach dessen verschiedenen Fähigkeiten zur Geltung zu bringen, während auch der Klavierspieler seine Technik zeigen kann. Nach Czernys Erzählung hat Beethoven bei der Gestaltung der Hornstimme auf besondere Wünsche Puntos Rücksicht genommen. Dieser virtuose Charakter des Werkes, verbunden mit der Klarheit und einfachen Schönheit der Gedanken, wird ihm die rasche gute Aufnahme gesichert haben. Mozartsche Anklänge können wir darin nicht finden[1]). Damit die Sonate häufiger ausgeführt werden könne, wurden ihr von Anfang an auch Stimmen für Violoncell und für Violine beigegeben; letztere wohl am wenigsten geeignet, da sie eigentlich auch eine teilweise Umarbeitung der Klavierstimme erfordert hätte, die aber nicht erfolgte.

Das Septett Op. 20, für vier Saiten- und drei Blasinstrumente, der Kaiserin Maria Theresia (zweiten Gemahlin des Kaiser Franz II.) gewidmet, wurde in demselben Konzerte wie die C-Dur-Symphonie (2. April 1800) aufgeführt; doch hatte man es früher schon beim Fürsten Schwarzenberg gehört. Ein so umfangreiches und mit solcher Frische ausgearbeitetes Werk hatte gewiß eine längere Zeit der Skizzierung und Ausarbeitung in Anspruch genommen. Da sich nun Entwürfe desselben zwischen solchen der Quartette, insbesondere des A-Dur-Quartetts, finden, welche dem Jahre 1799 angehören (s. oben), so ist aus denselben Gründen auch das Septett seiner Entstehung nach in dieses Jahr zu setzen, wenn es auch vielleicht erst 1800 kurz vor der Aufführung vollendet wurde. Das Autograph, im Besitze von Herrn Paul Mendelssohn in Berlin, trägt keine Jahreszahl. Angeboten wurde es dem Verleger (Hoffmeister) in dem oben angeführten Briefe vom 15. Dezember 1800; es erschien 1802 und wurde am 28. Juli in der Wiener Zeitung angezeigt. Auch dieses ist ein Werk, welches seine Frische bewahrt hat und immer wieder mit neuem Entzücken gehört wird. Wie sich Beethoven zu derselben Zeit in den Quartetten und den Symphonien einer neuen Form des Aus-

---

[1]) Das „Mozartische“ dieser Sonate ist das, was man heute richtiger als „Mannheimisch“ bezeichnet (vgl. des Herausgebers Aufsatz „Beethoven und die Mannheimer“ in der „Musik“ VII. 13—14). Der Stil des Werkes weist entschieden auf Benutzung älterer Ideen; das Fehlen von Skizzen und die Fertigstellung binnen zwei Tagen (17.—18. April 1800) sind sehr geeignet, diese Annahme zu stützen.

drucks bemächtigte und dieselbe von da an beibehielt, so erstieg er auch in diesem Werke eine Höhe in einer bestimmten Gattung, über die er dann nicht mehr hinausgegangen ist; er hat diese Art der Unterhaltungsmusik später nicht mehr gepflegt. Lenz nennt es die „Apotheose des Serenaden- und Kassationsbegriffs“ und macht darauf aufmerksam, daß die Sextette, die Serenaden, das Oktett und ähnliche Arbeiten Vorstufen des Septetts seien. Wir haben schon früher darauf hingewiesen, daß das Sextett für Blasinstrumente (Op. 71) nach mehreren Andeutungen, die aus den Motiven zu entnehmen sind, sogar als der Keim des Septetts zu betrachten sei. Aber auch ein noch bestimmteres Vorbild lag ihm vor: Mozarts letztes Divertimento in D-Dur (Köchel 334) mit derselben Zahl und Ordnung der Sätze, mit den Variationen, denen die des Septetts in Tonart und Bewegung eng verwandt sind, ist zweifellos das Vorbild gewesen. Beethoven hat in den Wiener früheren Kompositionen, von den Klaviersonaten natürlich abgesehen, die leichtere Unterhaltungsmusik, die glänzenden Blasinstrumente, eifrig gepflegt, seinen Bonner Traditionen getreu. Hier hat er diese Gattung, zu der er später nicht mehr zurückkehrte, veredelt und verklärt. Er will unterhalten, aber in ernster und würdiger Weise. Die Spieler, denen die Unterhaltung zufällt, klopfen kräftig an, machen ihre Verbeugung, die Erwartung wird rege. Und nun beginnt das reizende Spiel; eine Melodie von so anmutigem Leben, wie er noch wenige geschaffen, und in welcher er sich ganz als er selbst zeigt. Das Thema hat in seiner Anfangsbewegung entschieden Verwandtschaft mit dem Thema des Bläsersextetts. In den Fortsetzungen gibt sich nun ein erstaunlicher Reichtum der Erfindung zu erkennen; nirgendwo nur Überleitungsphrasen, überall feste Themen, die organisch verbunden sind; nicht nur ein zweites, sondern auch noch ein drittes Seitenthema. Eine weiche, märchenhaft klagende Figur des Schlusses wird in der Durchführung verwendet und tritt hier der männlich festen Fortsetzung des ersten Themas gegenüber. Wie natürlich in dieser Gattung, verläuft die Durchführung ziemlich kurz. Ein herzinnig warmes Motiv, wie es Beethoven öfter ähnlich verwendet, schließt sich dem wiederholten Hauptthema an und wird dann in der Coda herrlich verwendet. Eine edle, hohe, männliche Freudigkeit spricht sich in verschiedenen Nüancen in diesem ersten Satze aus. Schon hier sei auch auf die Meisterschaft in der Behandlung der einzelnen Instrumente, auf die Gegenüberstellung der Tongruppen und die Verwendung der Blasinstrumente, der weichen, vollen Klarinette, des Horns, des dunkeltönenden Fagotts hingewiesen. Das führende Instru-

ment bleibt natürlich die Violine, manchmal in hohem Glanze. Alle schönen Einzelzüge lassen sich hier nicht aufzählen.

Eine wunderbar rührende Kantilene bringt dann die Klarinette in dem Adagio, gewiß eine der schönsten, die Beethoven geschrieben hat. Auch hier waltet hochbefriedigte Stimmung, aber ernster und gehaltener: die Nebenthemen sind etwas belebter, halten aber die Stimmung fest; der Übergang nach C ist hochbedeutsam und überraschend. Auch hier ist die Verwendung der Instrumente, des Horns, des Cello zu beachten. Die Weihe der Stimmung in diesem Satze kann kein Wort nur annähernd andeuten.

Das Menuett ist, wie wir bereits wissen, der Sonate Op. 49 II entnommen, aber selbständig behandelt. Im Trio ergehen sich Horn und Klarinette; auch sonst sind die Klangfarben schön gemischt. Wahrhaftig eine gute, edle Unterhaltung.

Wieder wird es ruhiger, es folgt das Andante mit Variationen auf eine sehr reizende Melodie. Dieselbe soll nicht von Beethoven sein, sondern ein niederrheinisches Volkslied („Ach Schiffer, lieber Schiffer"), welches Andr. Kretzschmer in seinen „Deutschen Volksliedern" (Berlin 1838) veröffentlichte. Daß Czerny dies auch bezeugt habe, habe ich in seinen Bemerkungen nicht gefunden. Nottebohm (II Beeth., S. 491) führt beachtenswerte Gründe dagegen an, daß es ein Volkslied sei; die Fortsetzung des Liedes ist nicht volksmäßig, und die Rheinländer Ries und Wegeler haben nichts davon gewußt. Fr. M. Böhme (Erk und Böhme, Deutscher Liederhort I, S. 273) bringt Volkslieder über die Schiffersage, welche andere Melodien haben und anderswoher stammen, und erklärt das Lied mit der Beethovenschen Melodie bei Kretzschmer für ein von Zuccalmaglio zu denselben gedichtetes. Auch Erk war Rheinländer und beide eifrige Sammler. Wir erachten die Behauptung damit für abgetan; wir haben es einfach mit einer Beethovenschen Melodie zu tun. Die Melodie ist zierlich und anmutig; die Variationen mit der bei Beethoven bekannten Meisterschaft gesetzt, mit treffender Verwendung der Instrumente nach ihrer Individualität; besonders reizvoll die Moll-Variation mit den gehaltenen Tönen der Blasinstrumente.

Humoristisch und frisch ist das Scherzo, wo auf den Ruf des Horns die übrigen sich zu lustigem Aufschwung zusammenfinden, im zweiten Teil besonders die Violine losgelassen wird und jubelnd in die Höhe steigt. Dem tritt im Trio besänftigend das Violoncell mit schöner Kantilene gegenüber.

Genug der Lustigkeit! Die Kräfte sammeln sich in einen kurzen Mollsatz und mahnen zur Einkehr; das Horn sucht wie nach etwas Verlorenem. Dann tritt als Grundlage des letzten Satzes ein festes Motiv mit dem Charakter frohen Selbstbewußtseins auf, vielfach imitatorisch behandelt und immer nachdrücklicher eingeprägt; das zweite Thema, fest, frisch, doch gehalten; alles atmet Freude über etwas Erreichtes. Ein kurzer, sehr ernster getragener Zwischensatz der Blasinstrumente mahnt an den Ernst; die Violine, die hier überhaupt wesentlich das Wort führt, ergeht sich in einer langen glänzenden Kadenz — die Spieler wollen noch einmal ihre Künste zeigen, und so werden wir in fester, froher Stimmung entlassen. Das erste Thema und auch eine Wendung in den Fortsetzungen des Anfangsthemas sind schon ganz so im letzten Satze des Bläsersextetts enthalten, dessen Grundidee also hier ihre Vollendung erhält.

Beethoven soll später zu Holz über das Septett und ähnliche Werke gesagt haben, es sei natürliche Empfindung darin, aber wenig Kunst. An Hoffmeister schrieb er, es habe gefallen. Gewiß hat er es nicht unterschätzt, wenn er auch später tiefern Ausdruck seiner Empfindung fand und mehr bewußte Kunst anwandte.

Das Septett wurde zufolge der Beliebtheit, die es gewann, vielfach für andere Instrumente arrangiert. Ein Arrangement für Streichquintett veranstaltete Hoffmeister und zeigte es am 18. August 1802 an; daß dasselbe von Beethoven herrühre, war ein Irrtum von Ferd. Ries[1]). Da-

[1]) Am 30. Oktober brachte die Wiener Zeitung folgende

„Nachricht.

Ich glaube es dem Publicum und mir selbst schuldig zu sein, öffentlich anzuzeigen, daß die beiden Quintetten aus C dur und Es dur, wovon das eine (ausgezogen aus einer Symphonie von mir) bei Hrn. Mollo in Wien, das andere (ausgezogen aus dem bekannten Septett von mir Op. 20) bei Hrn. Hoffmeister in Leipzig erschienen ist, nicht Original-Quintetten sondern nur Uebersetzungen sind, welche die Hrn. Verleger veranstaltet haben. —

Das Uebersetzen überhaupt ist eine Sache, wogegen sich heut zu tage (in unserem fruchtbaren Zeitalter — der Uebersetzungen) ein Autor nur umsonst sträuben würde: aber man kann wenigstens mit Recht fordern, daß die Verleger es auf dem Titelblatte anzeigen, damit die Ehre des Autors nicht geschmälert und das Publicum nicht hintergangen werde. — Dies, um dergleichen Fällen in der Zukunft vorzubeugen. — Ich mache zugleich bekannt, daß ehestens ein neues Original-Quintett von meiner Komposition aus C dur Op. 29 bei Breitkopf und Härtel in Leipzig erscheinen wird.

Ludwig van Beethoven."

In diesem Briefe liegt durchaus der Nachdruck auf der Unterscheidung von Originalwerk und Arrangement; derselbe schließt aber nicht aus, daß Beethoven um

gegen hatte Beethoven dem Verleger schon freigestellt, „zum häufigeren Gebrauch“ statt der drei Blasinstrumente noch drei Streichinstrumente zu wählen. Dann aber hat er es selbst als Klaviertrio (mit Violine oder Klarinette) arrangiert und legte auf diese Bearbeitung Wert. Das kam so.

Aus Dankbarkeit für die Aufmerksamkeit, Freundlichkeit und erfolgreiche Behandlung seines neuen Arztes, Dr. Johann Adam Schmidt, beschloß Beethoven, für denselben sein sehr populäres Septett zu arrangieren, und zwar in einer Form, in der es für die Ausführung im Familienkreise am meisten geeignet wäre. Dr. Schmidt war ein ziemlich leistungsfähiger Dilettant auf der Violine, und seine Tochter eine Klavierspielerin von beträchtlicher Fertigkeit. Da die Hauptpartie in erkennbarer Weise auf die zur Wahl gestellte Klarinette berechnet ist, so wurde die Gefahr, den Violinpart für den Doktor zu schwer zu machen, vermieden. Nach der damaligen Sitte war Schmidt ein Jahr lang im alleinigen Besitze des Werkes; somit ist die Anzeige von der bevorstehenden Veröffentlichung desselben (als Op. 38), welche den 8. November 1803 erfolgte, zugleich eine Andeutung über die Zeit seiner Vollendung.

Die Widmung an Dr. Schmidt gibt Thayers Chronol. Verz. unter Nr. 69:

Monsieur!

Je sens parfaitement bien, que la Celébrité de Votre nom ainsi que l'Amitié dont Vous m'honorez exigeroient de moi la dédicace d'un bien plus important ouvrage. La seule chose qui a pu me déterminer à Vouz offrir celuici de préférance, c'est qu'il me paroit d'une exécution plus facile et par là même plus propre à contribuer à la satisfaction dont Vous jouissez dans l'amiable cercle de Votre famille. — C'est surtout lorsque les heureux talents d'une fille chérie se seront développés d'avantage, que je me flatte de voir ce but atteint. Heureux si j'y ai réussi et si dans cette faible marque de ma haute éstime et de ma gratitude Vous reconnoissez toute la vivacité et la cordialité de mes sentiments.

Louis van Beethoven.

Die Trio-Bearbeitung ist in die Ges.-Ausgabe Br. u. H. aufgenommen in Serie XI als Nr. 91. In dem Arrangement ist die Feinheit zu

die Arrangements gewußt hat. Vgl. dazu, was er am 22. September 1803 an Hoffmeister schreibt (auf die Arrangements Op. 41 [Op. 25] und 42 [Op. 8] bezüglich): „Die Übersetzungen sind nicht von mir, doch sind sie von mir durchgesehen und stellenweise ganz verbessert worden, also kommt mir ja nicht daß ihr da schreibt daß ichs übersetzt habe, weil ihr sonst lügt und ich doch gar nicht die Zeit und die Geduld dazu zu finden wüßte.“

beachten, mit welcher alles klaviermäßig gestaltet wurde; auch dem Umfange des Klaviers ist Rechnung getragen; es geht nicht über f³, wenngleich der Charakter es mitunter verlangt hätte. Auf manche Wirkung, z. B. des Horns, mußte natürlich verzichtet werden. In dieser Gestalt ist das Septett wohl am bekanntesten geworden.

Die B-Dur-Klaviersonate Op. 22 ist ebenfalls in diesem Jahre vollendet, wie daraus hervorgeht, daß sie in dem Briefe vom 15. Dezember 1800 dem Verleger als fertig angeboten wird. Bei Vollendung der Hornsonate war sie noch nicht fertig, da ihre Skizzen neben einer Stelle zur Reinschrift der Hornsonate auftreten (Nottebohm, II Beeth. S. 381). Skizzen zu der Sonate stehen auch (das. 62, 379) zwischen Skizzen zum B-Dur-Quartett Op. 18 VI und den letzten Sätzen des F-Dur-Quartetts Op. 18 I, wohl der Umarbeitung. Sie gehören also ins Jahr 1800, gehen vielleicht in 1799 zurück, sodaß er an der Sonate ungewöhnlich lange gearbeitet zu haben scheint. Die Hauptarbeit fällt jedenfalls ins Jahr 1800 und zwar wohl in die Sommerzeit, die er in Unterdöbling zubrachte. Erschienen ist sie erst 1802 bei Hoffmeister und Kühnel (Anzeige 3. April 1802); Beethoven gab ihr den Titel Grande Sonate (auch in dem Briefe an Hoffmeister nennt er sie die große Solosonate). Sie wurde dem Grafen Browne gewidmet. „Diese Sonate hat sich gewaschen, geliebtester Herr Bruder!" schrieb er am 15. Januar 1801 an Hoffmeister. Dennoch scheint sie bei unseren Musikalischen nicht so in Gunst zu stehen, wie die übrigen; die in Betracht kommenden Schriftsteller (Marx, Wasielewski, Reinecke) tun sie mit wenigen Worten ab. Sie ist allerdings nicht so zugänglich, wie die vorhergehenden, auch schon technisch; sie zeigt ungewöhnliche Schwierigkeiten. Aber schon im ersten Satze ist die Klarheit der melodischen Erfindung und der Gruppierung, der Reichtum und die Gegensätzlichkeit der Motive, die Strenge des Aufbaues ganz dieselbe wie bisher. Selbstbewußt und fest tritt das Thema auf und entwickelt eine bis zum Eigensinn gesteigerte, kühne Willensfestigkeit, auch nicht ohne Herbigkeiten; wir gewahren hier den Meister in seiner Strenge, und es fehlen die Töne der Wärme und der Anmut, die uns die früheren so lieb machen. Stolz, daß er sich gefunden, tritt er vor uns hin, bezwingt entgegenstehende Gewalten und aufkeimende trübe Stimmungen. Die Erinnerung an Mozart ist hier völlig geschwunden, was wir gegenüber einigen Äußerungen anderer bemerken — man müßte denn die äußere Form der Sätze immer wieder anführen, die allerdings nicht durchbrochen ist. Es ist der ganze, echte Beethoven, der

sich fühlt — darum war ihm auch wohl die Sonate so besonders wert. Viel weichere Töne schlägt das Adagio an, wenn auch nicht ohne kleine Herbigkeiten (gleich im Anfang); auch zartere Güter ersehnt er, sucht sie und hält sie liebend fest. Das Menuett (nicht Scherzo) ist gemessen, elegant, doch im ganzen heiter, das Trio eine instruktive Übung für die linke Hand, ohne sonst viel zu bedeuten. Erst im Rondo wendet er sich wieder von seiner Höhe zu uns herab, schlägt einen freundlichen, warmen Ton an, den er in ausnehmend graziöse Form zu kleiden weiß; auch hier fehlt nicht die Festigkeit (im ersten Seitenthema), die in dem zweiten Satze zu grollenden, unzufriedenen Gängen führt, um unvermerkt (Thema in der linken Hand) zum Anfang zurückzuleiten. Auf eine gewisse Verwandtschaft dieses Satzes mit dem letzten Satze von Op. 7 macht Lenz aufmerksam. In Festigkeit mit Anmut gepaart schließt der Satz.

Von der Erwähnung der Sonate Op. 22 sind nicht zu trennen die „Sechs leichten Variationen“ über ein Originalthema in G-dur (Ges.-Ausg., S. XVII, Nr. 176), welche aus demselben Jahre stammen. Ihre Skizzen (Nottebohm, II. Beth. S. 382) stehen neben Skizzen zum letzten Satze des G-Dur-Quartetts, Op. 18 II, welches ziemlich fertig erscheint; dann wird man immer noch sagen können: 1799 oder 1800. Was aber besonders wichtig: das Thema der Variationen stimmt überein mit dem ersten Zwischensatz im Rondo der B-Dur-Sonate, und die fast völlige Gleichzeitigkeit der Skizzen läßt erkennen, daß hier eine bewußte Entlehnung stattgefunden hat; von wo sie ausging, wird nicht auszumachen sein. Beethoven hat die Variationen, welche ganz wie die bisherigen behandelt sind, nur teilweise noch viel schlichter und anspruchsloser, in seinen Skizzen entworfen; nachdem er die Figur für die erste Variation notiert und noch zwei Takte beigefügt, merkt er an: „Triolen — Basso 16tel — Minore — rechte Hand 32tel“, welche Anordnung er auch, von Variation V abgesehen, beibehalten hat. Die Variationen sind zierlich und weich empfunden; er scheint sich nach der schweren vorangegangenen Arbeit erholen zu wollen; auch fordern sie, wenngleich nicht schwer, doch saubere Technik. Sie wurden am 16. Dezember 1800 als neu von Traeg angezeigt.

Mit diesen Variationen sind ziemlich gleichzeitig entstanden die vierhändigen Variationen in D-dur über die Melodie zu dem Götheschen Liede „Nähe des Geliebten“ („Ich denke dein“). Beethoven hat dieses Gedicht zuerst durchkomponieren und jeder Strophe eine andere Melodie geben wollen, und hat es in dieser Weise zweimal skizziert (Nottebohm, II.

Beeth. S. 486). In dieser Gestalt ist das Lied nur aus den Skizzen bekannt; dieselben stehen zusammen mit den Quartettskizzen und gehören in das Jahr 1799. Dann hat er die Melodie der ersten Strophe als Thema zu vierhändigen Variationen genommen (in demselben Jahre) und hat dieselben 1800 den Gräfinnen (Schwestern) Therese Brunswik und Josephine Deym ins Stammbuch geschrieben; das ist also das Jahr der Fertigstellung. Am 22. September 1803 bietet er sie Hoffmeister an statt der Trio-Variationen Op. 44, mit der ausdrücklichen Bemerkung, daß er sie für besser halte als diese. Hoffmeister brachte aber dennoch die Trio-Variationen (1804); die in D erschienen erst Anfang 1805 (angezeigt am 23. Januar) im Kunst- und Industriekontor zu Wien mit dem Titel: „Lied mit Veränderungen zu vier Händen, geschrieben im Jahre 1800 in das Stammbuch der Gräfinnen Josephine Deym und Therese Brunswick und beyden zugeeignet von Ludwig van Beethoven."

Ein in der Berliner Kgl. Bibliothek erhaltenes Autograph Beethovens (auf dem Umschlag steht noch die „Nr. 184" des Auktionskatalogs von Beethovens Nachlaß [„Klavierstücke mit Begleitung, zum Teil unbekannt"]) enthält außer vier der vierhändigen Variationen über „Ich denke dein" ein auf vier Systeme (drei mit Violinschlüssel, eins mit Baßschlüssel) notiertes Adagio F-Dur, sowie (auf zwei Systemen) ein Scherzo G-Dur 3/4 und ein Allegro G-Dur 2/4. Albert Kopfermann, der das Adagio in Jahrg. I, Heft 12 der „Musik" erstmalig herausgegeben hat, vermutet gewiß mit Recht, daß alle drei Stücke für ein mechanisches Musikwerk geschrieben sind und zwar wahrscheinlich ebenso wie Mozarts F-Dur-Andante (Köchel 616) auf Veranlassung des Grafen Deym, der unter dem Pseudonym H. Müller Direktor eines Kunstkabinetts war (vgl. S. 303). Man wird schwerlich den Schlußfolgerungen Kopfermanns die Beistimmung versagen können.

Wenn der Verfasser auf die geringe Zahl neuer Kompositionen von 1800 aufmerksam macht, so führt er doch selbst an, daß die Revision und Beendigung von Werken für die Verleger neben der Ausarbeitung neuer Werke Beethoven stark in Anspruch nahm; zu diesen für den Druck vorzubereitenden Werken gehörten ja namentlich auch die Quartette, die erst Ende des Jahres druckfertig waren. Dazu kommen Arbeiten an der Es-Dur-Sonate Op. 27 I und dem C-Moll-Konzert, welches auf dem Autograph ausdrücklich die Jahreszahl 1800 trägt. Aber auch an „Prometheus" hat er sicher in diesem Jahre bereits zu arbeiten begonnen. So gestaltete sich doch auch dieser Sommer zu einem recht

arbeitsreichen. Die letztgenannten beiden Werke wollen wir für spätere Besprechung aufheben, da sie vor ihrer Aufführung und Herausgabe, wie wir Beethoven kennen, gewiß noch manche Verbesserungen und Veränderungen erfuhren.

Sechstes Kapitel.

Das Jahr 1801. Das Ballett Prometheus. Neue Sonatenwerke (Op. 23, 24, 26—29.)

Der Ton von Beethovens Korrespondenz und die vielen Beweise seines unermüdlichen Fleißes während des Winters 1800—1 und der ersten Zeit des folgenden Frühlings zeigen uns durchaus „einen gesunden Geist in gesundem Körper". Sein Geist findet in der Ausübung seiner Kräfte Freude und Zufriedenheit; sein Körper strotzt von blühender Gesundheit. Seine eigenen Worte an Wegeler: „Diesen Winter gings mir wirklich elend", und die gelegentlichen Anspielungen auf schwache Gesundheit in seinen Antworten auf Hoffmeisters Briefe werden auf den Leser keinen großen Eindruck machen; sie erweisen sich als halb grundlose Entschuldigungen für seine geringe Pünktlichkeit im Schreiben. Das vorliegende Kapitel wird uns den jungen Meister zeigen, wie er sowohl vor dem Publikum, als auch vor den wenigen erschien, vor denen er die Maske ablegte und sein Herz in vertraulicher Unterhaltung öffnete; und es wird, wie wir hoffen, die völlige Rechtfertigung dessen enthalten, was vorher von seiner heroischen Energie, seinem Mute und seiner Ausdauer, die er unter Verwirrungen nicht gewöhnlicher Natur bewahrte, gesagt wurde.

Im Anfange des Jahres schrieb er nachstehenden Brief an Hoffmeister[1]).

„Wien am 15ten (oder so was dergleichen) Jenner 1801[2]).

„Mit vielem Vergnügen, mein geliebtester Herr Bruder und Freund, habe ich Ihren Brief gelesen, ich danke Ihnen recht herzlich für die gute Meinung, die Sie für mich und meine Werke gefaßt haben und wünsche es

---

[1]) Neue Ztschr. für Musik 7. März 1837.

[2]) Man beachte die Unsicherheit in der Datierung, nicht speziell wegen des Inhalts des vorliegenden Briefes sondern nur als Beleg, wie wenig Beethoven mit dem Kalender lebt.

mir oft verdienen zu können; auch dem Herrn K. [Kühnel] bitte ich meinen pflichtschuldigen Dank für seine, gegen mich geäußerte Höflichkeit und Freundschaft abzustatten. —

Ihre Unternehmungen freuen mich ebenfalls und ich wünsche, daß, wenn die Werke der Kunst Gewinn schaffen können, dieser doch viel lieber echten wahren Künstlern, als bloßen Krämern zu Theil werde.

Daß Sie Sebastian Bach's Werke herausgeben wollen, ist etwas, was meinem Herzen, das ganz für die hohe, große Kunst dieses Urvaters der Harmonie schlägt, recht wohl thut und ich bald im vollen Laufe zu sehen wünsche; ich hoffe von hier aus, sobald wir den goldnen Frieden verkündigt werden hören, selbst manches dazu beizutragen, sobald Sie darauf Pränumeration nehmen.

Was nun unsere eigentlichen Geschäfte anbelangt, weil Sie es nun so wollen, so sei Ihnen hiermit gedient, für jetzt trage ich Ihnen folgende Sachen an: Septett (wovon ich Ihnen schon geschrieben) 20 Duc., Symphonie 20 Duc., Concert 10 Duc., große Solo-Sonate Allegro, Adagio, Minuetto, Rondo 20 Duc. Diese Sonate hat sich gewaschen, geliebtester Herr Bruder!

Nun zur Erläuterung: Sie werden sich vielleicht wundern, daß ich hier keinen Unterschied zwischen Sonate, Septett, Symphonie mache, weil ich finde, daß ein Septett oder Symphonie nicht so viel Abgang findet, als eine Sonate, deswegen thue ich das, obschon eine Symphonie unstreitig mehr gelten soll. (NB. das Septett besteht aus einem kurzen Eingangs-Adagio, dann Allegro, Adagio, Minuetto, Andante mit Variationen, Minuetto, wieder kurzes Eingangs-Adagio und dann Presto.) — Das Concert schlage nur zu 10 Duc. an, weil, wie schon geschrieben, ich's nicht für eins von meinen besten ausgebe — ich glaube nicht, daß Ihnen dieses übertrieben scheint alles zusammen genommen, wenigstens habe ich mich bemüht, Ihnen so mäßig als möglich die Preise zu machen. — Was die Anweisung betrifft, so können, da Sie mir es frei stellen, Sie selbe an Geimüller oder Schüller ergehen lassen. Die ganze Summe wäre also 70 Ducaten für alle 4 Werke, ich verstehe mich auf kein anderes Geld als Wiener Ducaten, wieviel das bei Ihnen Thaler in Golde macht, das geht mich alles nichts an, weil ich wirklich ein schlechter Negociant und Rechner bin. —

Nun wäre das saure Geschäft vollendet, ich nenne das so, weil ich wünschte, daß es anders in der Welt sein könnte. Es sollte nur ein Magazin der Kunst in der Welt sein, wo der Künstler seine Kunstwerke nur hinzugeben hätte, um zu nehmen, was er brauchte; so muß man noch ein halber Handelsmann dabei sein, und wie findet man sich darein — du lieber Gott — das nenne ich noch einmal sauer. — Was die L...... O....[1]) betrifft, so lasse man sie doch nur reden, sie werden gewiß niemand durch ihr Geschwätz unsterblich machen, so wie sie auch niemand die Unsterblichkeit nehmen werden, dem sie von Apoll bestimmt ist. —

Jetzt behüte Sie und Ihren Mitverbundenen der Himmel, ich

---

[1]) Das L...... O.... füllte Schindler (wie Nohl mitteilt) durch „Leipziger Ochsen" aus, und bezog es auf die Kritiker der Allg. Musikal. Zeitung, was auch eine Vergleichung mit anderen Briefen in diesem Kapitel als zutreffend erweist.

bin schon einige Zeit nicht wohl und da wird es mir jetzt sogar ein wenig schwer, Noten zu schreiben, viel weniger Buchstaben. Ich hoffe, daß wir oft Gelegenheit haben werden, uns zuzusichern, wie sehr Sie meine Freunde, und wie sehr ich bin

Ihr

Bruder und Freund
L. v. Beethoven.

Auf eine baldige Antwort — Adieu —"

Der folgende Brief bedarf eines einleitenden Wortes. Jener Feldzug, welchen das unselige Gefilde von Hohenlinden (3. Dezember 1800) beschloß, hatte die Hospitäler von Wien gefüllt, und unter den verschiedenen Mitteln, zum Besten der Verwundeten Geld zu erlangen, befand sich auch eine Reihe öffentlicher Konzerte. Den Höhepunkt dieser Reihe bildeten zwei Konzerte in dem großen Redoutensaale des kaiserlichen Schlosses. In dem einen derselben, arrangiert von dem Baron von Braun, als dem Direktor der Hofoper (am 16. Januar), wurde Haydns Schöpfung aufgeführt, unter des Komponisten eigener Leitung. Das andere wurde gegeben von Frau Frank (Christine Gerhardi), und zwar am 30. Januar. Sie selbst, Frau Galvani (Magdalena Willmann) und Herr Simoni waren die Sänger, Beethoven und Punto die Instrumentalsolisten (sie wiederholten die Hornsonate); Haydn dirigierte zwei seiner eigenen Symphonien, Paer und Conti dirigierten das Orchester bei der Begleitung der Vokalmusik. Dieses Konzert war die Veranlassung eines Briefes von Beethoven an Madame Frank[1]), zu dessen genauerem Verständnisse wir zuvor die Originalanzeige aus der Wiener Zeitung vom 21. Januar vollständig mitteilen müssen.

„Freitags den 30. Januar Abends wird die berühmte Dilettantin der Singkunst Frau von Frank, geborne Gerhardi, in dem großen k. k. Redoutensaale eine musikalische Akademie zum Vortheil der verwundeten Soldaten der k. k. Armee geben. — Das Weitere macht der gewöhnliche Anschlagzettel bekannt. Die Eintritts-Billete werden um zwei Gulden in der Hoffnung erlassen, daß in Hinsicht des edeln Zweckes die erprobte Menschenliebe des Wiener Publikums in diesem Preise keine Grenzen wahrnehmen wird. Die Art der Einnahme ist wie gewöhnlich, und unter der Obsicht einer von hoher Behörde dazu beorderten Person."

Der Brief selbst (im Besitze des Herrn Dr. Theodor Helm, Direktors des Generalhospitals in Wien) ist ohne Datum und lautet so:

---

[1]) Vgl. die S. 132 ff. mitgeteilten beiden Briefe an dieselbe Dame.

„Pour Madame de Frank.

Ich glaube sie meine Beste erinnern zu müssen, daß bei der zweiten Ankündigung unserer Akademie sie wieder nicht ihren Mann vergessen lassen sollten, daß diejenigen, die diese A. durch ihre Talente unterstützen, dem Publiko ebenfalls bekannt gemacht werden — so ist es Sitte, ich sehe auch nicht ein, wenn dieses nicht geschieht, was denn das Auditorium zahlreicher machen soll, welches doch der Hauptzweck dieser A. sein soll; — Punto ist nicht wenig aufgebracht darüber, und er hat auch recht, und es war mein Vorsatz, noch ehe ich ihn gesehen, sie daran zu erinnern, indem ich mir es nicht anders als durch eine große Eile oder große Vergeßlichkeit erklären kann, daß es nicht geschehen ist. Sorgen sie also jetzt meine Beste dafür, indem wenn es nicht geschehen wird sie sich sichern Verdrießlichkeiten aussetzen werden.

Nachdem ich mich einmal durch andere und durch mich bestimmt überzeugt habe, daß ich in dieser A. nicht unnütz bin, so weiß ich, daß nicht sowohl ich, als auch Punto, Simoni, Galvani, eben das nemliche fodern werden, daß das Publikum auch mit unserm Eifer für das wohlthätige Gute dieser A. bekannt gemacht werde, sonst müssen wir alle schließen, daß wir unnütz sind. —

Ganz ihr

L. v. Bthvn."

Ob dieser scharfe Widerspruch Beethovens seine gebührende Wirkung auf die Abfassung der Anschlagzettel übte, kann gegenwärtig nicht konstatiert werden; in der Wiener Zeitung wurde trotz desselben die obige Anzeige vom 24. und 28. wörtlich wiederholt.

In J. H. F. Müllers „Abschied von der K. K. Hof-National-Schaubühne" ist das Programm dieses interessanten Konzertes der Vergessenheit entzogen, und es erscheint wert, hier mitgeteilt zu werden.

„Den 16ten Januar (1801) wurde von dem Herrn Baron von Braun im großen Redouten-Saale unter der eigenen Direktion des Herrn Compositors Joseph Hayden dessen Schöpfung zum Vortheile der K. K. verwundeten Soldaten gegeben. Die Einnahme war: 7183 Gulden 28 kr. — Aus gleicher patriotischer Gesinnung gab die Frau von Frank, gebohrne Gerhardi, mit allerhöchster Bewilligung in dem K. K. großen Redoutensaale den 30ten dieses Monats eine musikalische Akademie zum Vortheile der K. K. verwundeten Krieger. Ihr rühmliches Unternehmen unterstützten die von den menschenfreundlichen Gefühlen belebten und in dem hier folgenden Verzeichnisse der aufzuführenden Stücke genannten berühmten Tonkünstler.

Erster Theil.

Simphonie von Herrn Joseph Hayden, Doktor der Tonkunst, von ihm selbst dirigirt.

Scena und Aria mit Chören aus der Oper Merope von Herrn Nasolini. Gesungen von Madame von Frank.

Eine Sonate auf dem Piano-Forte, komponirt und gespielt von Herrn van Beethoven und accompagnirt mit dem Waldhorn von Herrn Punto.
Scena und Duetto aus der Oper Merope von Herrn Nasolini. Gesungen von Madame von Frank und Herrn Simoni, Sänger bei der K. K. Hofkapelle.

Zweyter Theil.

Simphonie von Herrn Joseph Haydn, Doktor der Tonkunst, von ihm selbst dirigirt.
Terzetto mit Chören aus der Oper Orazi und Curiazi, von weyland Cimarosa[1]. Gesungen von Madame Galvani, Madame von Frank und Herrn Simoni.
Aria mit Corno obligato von Rispoli, gesungen von Herrn Simoni und accompagnirt von Herrn Punto.
Scena und Finale aus der Oper Orazi und Coriazi, von weyland Cimarosa. Gesungen von Madame Galvani, Madame v. Frank und Herrn Simoni, mit Begleitung der Chöre.

Die Einnahme bei dieser patriotisch veranstalteten Akademie für die verwundeten K. K. Soldaten betrug 9463 Gulden 11 Kreuzer. Wobey Ihre Majestäten der Kaiser und die Kaiserinn, die Königinn von Neapel, so wie J. J. K. K. H. H. die Herren Erzherzoge und der Herr Herzog Albert von Sachsen-Teschen die gewohnten Beweise ihrer Großmuth wiederholten."

Der offizielle Nachweis über die Einnahmen dieses Konzerts in der Wiener Zeitung vom 28. Februar ist folgender:

„Bey der von der Frau Christine v. Frank am 30. Jänner d. J. in dem K. K. Redouten-Saale zum Besten der verwundeten Soldaten gegebenen musikalischen Akademie sind 9463 fl. 11 kr. eingegangen, und über Abzug der dabey bestrittenen Auslagen pr. 593 fl. 33 kr. der zur Sammlung für die K. K. Armee bestellten Regierungskommission 8869 fl. 38 kr. übergeben worden."

Bei dem damaligen Stande der Verhältnisse war es nicht die geeignete Zeit, öffentliche Konzerte zum eigenen Vorteil zu geben; überdies mag der Streit mit dem Orchester im vorherigen Jahre es verhindert haben, daß Beethoven das Burgtheater wieder erhielt; und das neue Theater an der Wien war zur Benutzung noch nicht fertig. Jedoch kann der Umstand, daß Beethoven in diesem Frühjahre keine Akademie gab, noch einen andern Grund gehabt haben; er war nämlich engagiert worden, ein wichtiges Werk für die Hofbühne zu komponieren.

---

[1] Die Nachricht von Cimarosas Tode (11. Juni 1801 in Venedig) war wohl soeben angelangt.

Salvatore Vigano,[1]) ein Tänzer und Verfasser von Balletts (sowohl der Handlung als der Musik), der Sohn eines Mailänders von gleichem Berufe, geb. 29. März 1769 zu Neapel, gest. 10. August 1821 zu Mailand, begann seine Laufbahn zu Rom mit der Übernahme von Frauenrollen, da es Frauen dort nicht gestattet war, auf der Bühne aufzutreten und hatte Engagements in Madrid, wo er Maria Medina, eine gefeierte spanische Tänzerin, heiratete, in Bordeaux, London und Venedig, wo er 1791 seinen Raoul, Sire de Crequi für das Theater San Samuele dichtete und komponierte. Von da kam er nach Wien, und die Wiener Zeitung verzeichnet das erste Auftreten von Vigano und seiner Frau als Tänzer am 13. Mai 1793, und die Aufführung des Raoul am 25. Juni im Kärntnertortheater. Nach zweijährigem aktivem Dienste daselbst nahm er eine Reihe Engagements in Prag, Dresden, Berlin, Hamburg und Venedig an, kehrte jedoch 1799 nach Wien zurück. Hier bot sich ihm bald nachher Gelegenheit zur Verfassung des Werkes, welches ihn mit Beethoven in Verbindung brachte. Die zweite Gemahlin des Kaisers Franz, Maria Theresia, war eine Frau von hoher musikalischer Bildung und einem guten und geläuterten Geschmack, und Vigano beschloß, sie gerade wegen dieser Eigenschaft in einem Ballett zu feiern. Haydns „Schöpfung", die einen so großen Erfolg erlebt hatte und in kurzer Zeit hochberühmt geworden war, mag einigen Einfluß auf die Wahl des Gegenstandes „Die Geschöpfe des Prometheus" gehabt haben, und die Widmung von Beethovens Septett an die Kaiserin mag nicht ohne Einwirkung auf Vigano bei der Wahl des Komponisten gewesen sein. Das Werk wurde Beethoven zur Komposition übergeben.

Nach der Art und Weise, wie dieses Werk von den Biographen und Beurteilern des Komponisten vernachlässigt worden ist, scheint man annehmen zu müssen, daß sie es weder dem Gegenstande, noch der Ausführung, noch dem Erfolge nach seiner würdig gehalten haben. Man hat aber dabei wohl vergessen, daß er als Orchesterkomponist damals nur durch zwei oder drei Klavierkonzerte und seine erste Symphonie bekannt

---

[1]) Über Vigano handelt das Buch »Commentarii della vita e delle opere coredrammatiche di Salvatore di Viganò e della coregrafia e de' corepei scritti da Carlo Ritorni, Reggiano. 8vo. Milano 1838«. Die Exemplare dieser Schrift sind mit Ausnahme von fünf besser gedruckten mit einer Nummer (1 bis 500) versehen. Der Verfasser benutzte Nr. 18, Grandaur, welcher in der Allg. Mus. Ztg. 1867 S. 178 gleichfalls darüber Bericht gab, Nr. 147.

war, und daß von Arbeiten Beethovens für die Bühne bisher noch nicht das geringste bekannt war. Außerdem muß die Stellung, welche das Ballett gerade damals an der Hofbühne einnahm, hierbei wohl beachtet werden; dasselbe stand in der Tat höher als je zuvor, und als es vielleicht jemals nachher gestanden hat. Vigano war ein Mann von wirklichem Genie und hatte eine Reform bewirkt, welche uns Heinrich von Collin anschaulich und lebendig beschrieben hat[1]. „Eine für ihn (Collin) ganz neue Art des Schauspiels zog aber damals seine Aufmerksamkeit in besonderem Grade auf sich. Unter der Regierung Leopolds II. waren nähmlich die Ballette, einst durch Noverre in Wien ein viel besuchtes Schauspiel, wieder auf die Bühne gebracht worden. Das allgemeine Interesse wandte sich sogleich wieder dahin; dies wurde aber in einem hohen Grade gesteigert, als neben dem Balletmeister Muzarelli auch ein zweiter Balletmeister, Herr Salvatore Vigano, Darstellungen gab, dessen Gemahlin vor den Augen der erstaunten Zuseher eine bis dahin nie geahndete Kunst entwickelte. Die wichtigste Staatsangelegenheit ist vielleicht nicht im Stande, eine heftigere Entzweiung der Gemüther hervorzubringen, als damals der Streit über den Vorzug der beiden Balletmeister bewirkte. Die Freunde des Theaters theilten sich sämmtlich in zwei Parteien, die sich wegen der Verschiedenheit ihrer Ueberzeugungen mit Haß und Verachtung betrachteten. Die Anhänger Muzarellis, als der schwächere Theil, welche hauptsächlich darum die Seite jenes Balletmeisters zu halten schienen, weil er früher als Vigano im Besitze der Bühne gewesen war, und sich durch den neuen Ankömmling gleichsam in seinem Rechte gekränkt, und aus dem vormaligen allgemeinen Beifalle verdrängt sah, waren die erbittertsten, und suchten selbst der Sache fremdartige Mittel hervor, um sich den Gegnern gegenüber zu behaupten; wie sie denn auch das ganz allein auf wahre Kunst gerichtete Spiel der Madame Vigano als unsittlich zu verschreien trachteten, welches freilich nicht wie sie wollten gelingen wollte. Die Verehrer des neuen Balletmeisters im Gegentheile nannten die Vertheidiger des Aelteren mit ganz offener Verachtung Ignoranten, welche von der Idee der Schönheit niemals auch nur eine leise Ahndung gehabt hätten. Sie waren aber nicht sowohl damit beschäftigt, ihnen diese Meinung fühlen zu lassen, als vielmehr den Gegenstand ihrer Verehrung mit ungestümer Lobpreisung bis an den Himmel zu heben, und wirklich hörten die Theater zu Wien solch stürmenden Lärm des

---

[1] Vgl. Collins Werke VI. 305 fg.

Beifalls und gleichsam donnerndes Gebraus der zujauchzenden Menge nie wieder, wie in den Balletten jener Zeit. Die Feinde des Balletmeisters mußten im Theater vor dem betäubenden Schalle des Beifalls, der von den Parterren, Logen und Gallerien wiederhallte, unmuthsvoll verstummen. Diesen seltnen Sieg, welchen der neue Balletmeister über den älteren davon trug, hatte er der Zurückführung seiner Kunst von den übertriebenen, nichtssagenden Künstlichkeiten des älteren italienischen Ballets auf die einfachen Formen der Natur zu danken. Allerdings mußte es befremden, plötzlich in einer Gattung des Schauspiels, in welcher man bisher nichts als Sprünge und Gliederverrenkungen, mühsame Stellungen, combinirte, vielfach verschlungene Tänze, die keinen Eindruck der Einheit zurückließen, zu sehen gewohnt war, plötzlich Handlung, Tiefe der Empfindung und reine Schönheit der äußeren Darstellung zu erblicken, welche in den früheren Balletten des Herrn Salvatore Vigano so herrlich sich entwickelten und ein neues bis dahin nicht gekanntes Reich des Schönen aufthaten. Und wenn es zwar ungezweifelt wahr ist, daß besonders der naturgemäße, heitere, zwanglose Tanz der Madame Vigano[1]) und ihr ebenso ausdrucksvolles als reizendes Mienenspiel vorzüglich den allgemeinen Beifall nach sich zogen, so war nichts desto weniger der Gehalt der Ballette selbst, die sich von den späteren Erfindungen desselben Meisters sehr vortheilhaft unterschieden und sein damals ganz classischer gediegener männlicher Tanz gleichfalls vorzüglich geeignet, die Gemüther mit Bewunderung und Achtung für den Meister und seine Schöpfungen zu erfüllen.“ — Es lag also nichts Entwürdigendes für Beethoven darin, daß er den Antrag annahm, die Musik zu einem Ballett von Vigano zu komponieren; von wem aber dieser Antrag an ihn erging, wann und unter welchen Bedingungen er gestellt wurde, über alle diese und andere Einzelheiten wissen wir nichts. Unsere Kenntnis beschränkt sich darauf, daß beim Schlusse der Saison, vor Ostern, am 28. März das Ballett „Die Geschöpfe des Prometheus“ zum ersten Male aufgeführt worden ist zum Benefiz der Primadonna des Ballettkorps, Fräulein Cassentini, und daß die Zahl der Aufführungen desselben sich in diesem Jahre im ganzen auf 16, und im Jahre 1802 auf 13 belief.

[1]) Die gleichzeitigen Berichte würden Stoff genug zu einer Schilderung der Art und Weise bieten, wie die schöne Medina Vigano die Venusgleichen Reize ihrer schönen Körperformen darzustellen wußte. Dies würde aber hier um so unnötiger sein, als ihr Name lange vor dem Prometheusballett von der Liste des Theaters verschwunden war und Fräulein Cassentini an ihrer Stelle herrschte.

Ersteres geht aus dem, vom Verfasser im chronol. Verzeichnis mitgeteilten Theaterzettel hervor, welcher so lautet:

„Neues Ballet.
Im Kaiserl. Königl. Hoftheater nächst der Burg
und von den K. K. Hof-Operisten
heute Samstag den 26. März 1801 aufgeführt
zum Vortheil der Mademoiselle Casentini
Der Dorfbarbier.
Ein Singspiel in einem Aufzuge, nach dem Lustspiele dieses
Nahmens bearbeitet.

Nachher (Zum ersten Mahle)
Die Geschöpfe des Prometheus,
Ein Heroisches, allegorisches Ballet in zwey Aufzügen von der Erfindung
und Ausführung des Herrn Salvatore Vigano.

Personen.

Prometheus	Herr Cesari.	Thalia	Mad. Cesari.
Kinder	Mlle. Casentini[1]. Herr Salvatore Vigano.	Melpomene	Mad. Reuth.
Bacchus	Herr Ferdinand Gioja.	Apollo.	
Pan	Aichinger.	Amfione.	
Terpsichore	Mad. Brandi.	Arione.	
		Orpheus.	

Die Grundlage dieses allegorischen Ballets ist die Fabel des Prometheus.

Die Philosophen Griechenlands, denen er bekannt war, erklären die Bespielung der Fabel dahin; daß sie denselben als einen erhabenen Geist schildern, der die Menschen zu seiner Zeit in einem Zustande von Unwissenheit antraf, sie durch Wissenschaften und Kunst verfeinerte und ihnen Sitten beybrachte.

Von diesem Grundsatze ausgegangen stellen sich in gegenwärtigem Ballet zwei belebt werdende Statuen dar, welche durch die Macht der Harmonie zu allen Leidenschaften des menschlichen Lebens empfänglich gemacht werden.

Prometheus führt sie auf den Parnaß, um sie von Apoll, dem Gott der schönen Künste, unterrichten zu lassen. Apoll befiehlt dem Amfione, dem Arione und dem Orpheus, sie mit der Tonkunst, der Melpomene und der Thalia mit [dem] Trauer- und Lustspiele, der Terpsichore und dem Pan sie mit dem [von] letzterem erfundenen Schäfertanze — und dem Bacchus [sie] mit dem heroischen Tanze, dessen Erfinder er ist, bekannt zu machen.

Die Music ist von Herrn van Beethoven.

Die Dekorationen sind vom Herrn Platzer, k. k. Hofkammermahler und Hof-Theater-Dekorateur.

[1] Über die Cassentini und in Verbindung damit über Prometheus schrieb A. Kalischer in der Rheinischen Musik-Zeitung 1901 (Jahrg. II) S. 75 ff. (Über Beethovens Frauenkreis).

(Folgt Anzeige eines maskirten Balles im
Redoutensaale am Ostermontag den 6. April.)
„Der Anfang ist um halb 7 Uhr.“[1])

Eine weitere Erzählung der Handlung des Balletts ist in dem oben angeführten Buche über Vigano von Ritorni enthalten, aus welcher zuerst Grandaur in der Bayerischen Zeitung vom 27. März 1867 (abgedruckt Allg. Mus. Z. 1867, S. 179) und dann der Verfasser im Anhange der ersten Auflage dieses Bandes (S. 381) die betreffende Stelle in deutscher Übersetzung gegeben haben. Es scheint erforderlich, sie hier einzureihen.

---

[1]) Nach der Mitteilung Nottebohms (Allg. Mus. Ztg. 1869 Nr. 37) hat sich aber im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien ein noch älterer Zettel vorgefunden, nach welchem das Stück eine Woche früher zur Aufführung kommen sollte. Ob diese stattfand, oder, was wahrscheinlicher, verschoben wurde, läßt Nottebohm ungewiß; das letztere geht aber doch wohl daraus hervor, daß es auf dem obigen Zettel heißt: Zum ersten Male. Doch ist der ältere Zettel bemerkenswert, weil in demselben der deutsche Name des Stückes anders lautet und einiges genauer angegeben ist. Er wird daher nach Nottebohm hier gleichfalls mitgeteilt:

„Nachricht.

Samstag den 21ten März 1801 wird in dem Theater nächst der k. k. Burg zum Vortheil der Mlle. Marie Casentini ein neues Ballet aufgeführt werden

genannt:

Die Menschen des Prometheus.

Ein mythologisches allegorisches Ballet von der Erfindung und Ausführung des Balletmeisters Herrn Salvator Vigano.

Die Musik ist von der Komposition des Hrn. Ludwig van Beethoven.

Die Dekorationen sind vom Herrn Platzer, Mitglied der k. k. Akademie der bildenden Künste und wirklichen Kammermahler Sr. Majestät des Kaisers.

Durchdrungen vom dankbarsten Gefühle für das gütige Wohlwollen eines so verehrungswürdigen Publikums, wird die Künstlerin mit unermüdetem Fleiße, die Zufriedenheit Desselben ferner zu erwerben trachten.

Logen und gesperrte Sitze sind am Vorabend und am Tage der Vorstellung in ihrer Wohnung auf der Sailerstadt am Ende der Himmelpfortgasse Nr. 1017 im zweyten Stock zu bestellen.

Diejenigen Herren Abonnenten, welche nicht gesonnen wären Ihre Logen und gesperrten Sitze beizubehalten, werden gehorsamst ersucht, Ihre Entschließung der Mlle. Casentini etwas früher, wenigstens Tags vorher gütigst wissen zu lassen.“

Dann folgt in gleicher Weise die italienische Ankündigung. Samstag den 28. März war der Samstag vor der Charwoche.

„Die Menschen des Prometheus oder Die Macht der Musik und des Tanzes.

Verfolgt durch den heftigen Zorn des Himmels, welches Gelegenheit zu einem geräuschvollen musicalischen Vorspiel gibt, kommt Prometheus durch den Wald gelaufen zu seinen beiden Thonstatuen, denen er eiligst die himmlische Flamme ans Herz bringt. Während er nach Vollendung der Arbeit müde und bekümmert sich auf einen Felsen legt, erlangen jene Leben und Bewegung, und werden dann in Wirklichkeit, was sie scheinbar waren, Mann und Frau (Salvatore selbst und die vortreffliche Casentini). Prometheus fährt erschrocken auf, sieht sie mit Freude an, lädt sie mit väterlicher Liebe zu sich ein, kann aber durchaus kein Gefühl in ihnen erwecken, welches den Gebrauch der Vernunft zeigte: im Gegentheil lassen sich jene, anstatt sich zu ihm zu wenden, indolent auf die Erde fallen neben einem hohen Baume (sollte dieser etwa die Eiche bedeuten, deren Früchte die unvermeidliche Nahrung der ersten Menschen waren?). Er wendet sich wiederum zu Liebkosungen und überzeugenden Worten; jene aber, welche den bessern Theil des Menschen, die Vernunft, nicht besitzen, verstehen seine Worte nicht und werden darüber verdrießlich, und versuchen dann mit täppischen Drehungen und Windungen sich zu entfernen. Hierüber betrübt, versuchte es der Titan noch mit Drohungen, und da dieselben nichts helfen, wird er unwillig und will sein Werk wieder zerstören; doch eine innerlich vernommene höhere Stimme hält ihn davon ab; er kehrt zu seiner ersten Empfindung zurück und indem er zu erkennen gibt, daß ein neuer Plan in ihm entstanden ist, erfaßt er die beiden und schleift sie mit sich fort.

„Der zweite Act spielt auf dem Parnaß: es treten auf Apollo und die Musen, die Grazien, Bakchus, Pan und Gefolge, dann Orpheus, Amphion und Arion als Menschen, die künftig geboren werden sollen und mit einem kühnen Anachronismus hier eingeführt werden. Der Hof des Apollo zeigt bei Eröffnung der Scene ein schönes Bild dieser poetischen Figuren. Man bemerke, daß der Choreograph an dieser Stelle weder Musik noch Tanz im Besonderen will; dieselben treten erst bei dem neuen Auftritt jener ersten Personen als besondere Mittel ein. Diese Bemerkung gilt für alle ähnlichen Fälle. Prometheus kommt, um dem Gotte seine Kinder vorzustellen, damit es ihm gefalle, dieselben in den Künsten und Wissenschaften zu unterrichten. Auf den Wink des Phöbus schickt sich Euterpe, von Amphion unterstützt, zu spielen an, und bei ihren

Weisen beginnen die beiden jungen Wesen Zeichen von Vernunft und Überlegung zu geben, die Schönheiten der Natur zu sehen und menschliche Affecte zu fühlen. Arion und Orpheus verstärken die Harmonie mit ihren Cithern, und schließlich auch der Gott selbst. Die neu Geschaffenen tummeln sich hierhin und dorthin, und als sie vor Prometheus angelangt sind, erkennen sie in ihm den Gegenstand ihrer Dankbarkeit und Liebe, stürzen sich vor ihm nieder und umarmen ihn leidenschaftlich. Hierauf kommt Terpsichore mit den Grazien und Bakchus mit den Bakchanten, und führen (mehr für das Gefolge des Mars geeignet) einen heroischen Tanz auf. Die Geschöpfe des Prometheus widerstehen den Antrieben des Ruhmes nicht und wollen, nachdem sie die Waffen aufgerafft haben, am Tanze theilnehmen. Da tritt aber Melpomene dazwischen und stellt den erstaunten Wesen eine tragische Scene vor, indem sie ihnen mit dem Dolche zu erkennen gibt, wie der Tod die Tage des Menschen beschließt. Indem sie jene darüber in Entsetzen bringt, stürzt sie zu dem erstaunten Vater, macht ihm Vorwürfe, daß er die Elenden zu solchem Unglücke geschaffen habe, und glaubt ihn mit dem Tode nicht zu hart zu bestrafen; worauf sie ihn, den seine mitleidigen Geschöpfe vergebens zurückhalten, mit dem Dolche tödtet. Diesen Kampf unterbricht Thalia durch eine komische Scene, indem sie den beiden Klagenden ihre Maske vor das Gesicht hält, während Pan an der Spitze seiner Faune den getödteten Titanen wieder ins Leben zurückruft, und so endet mit festlichen Tänzen das Stück.“ [1])

Diese Darlegung mußte hierher gesetzt werden, weil sie für uns den

[1]) Der Verfasser Ritorni übt selbst scharfe Kritik an diesem Schlusse. „Dieses Abbrechen“ („diese Auflösung“ übersetzt Grandaur), sagt er, „entspricht nicht der Würde des Gegenstandes. Zu tödten ziemt sich nicht für allegorische Gottheiten, und auch nicht für Melpomene, wirklichen Tod herbeizuführen, sondern nur wirklich blutige Katastrophen nachzuahmen. Warum nicht vielmehr nach dem tragischen Ende des Menschen das unsterbliche Leben der Seele darstellen, anstatt der Apotheose des Prometheus, den zu unsterblichem Leben zu erheben dem Apollo, dem Gotte der Handlung, gebührte? Doch sollte es wohl nur ein scenisches Divertissement sein, wobei man Großartigkeit der Scenerie und der Maschinen nicht anwenden wollte. Die Idee eines so kleinen Stückes, welches jener Liebe zu Ehren erfunden war, die die Kaiserin Maria Theresia, die zweite Gemahlin Kaiser Franz' II., für die Musik hegte, ist eine erhabene, und man erkennt deutlich, daß dieses Stück, welches ich ‚den kleinen Prometheus‘ nennen will, den Keim in sich enthielt, der sich in dem großen Prometheus entwickelte, mit welchem Salvatore die Reihe seiner hauptsächlichsten Leistungen eröffnete. Doch ist der zweite Act, wie es scheint, voller Mängel, von geringer Kunst und keinem besonderen Geschmacke.“ — Merkwürdig, daß der Verfasser Beethoven gar nicht nennt. (Grandaur.)

einzigen Anhaltspunkt bietet, die Reihenfolge der Musikstücke Beethovens uns deutlich zu machen; denn das Textbuch des Balletts hat sich bisher nicht gefunden. Auch von der Originalpartitur wissen wir nichts; eine von Beethoven revidierte Abschrift der Partitur befindet sich auf der K. K. Bibliothek zu Wien und hat die Überschrift: »Ballo serio. Die Geschöpfe des Prometheus. Composto dal Sig. Luigi v. Beethoven.« Dieselbe enthält außer der Ouvertüre, an welche sich die Introduktion unmittelbar anschließt, 16 Nummern, einige mit kurzen Überschriften, wie gleich zu erwähnen sein wird. Skizzen der Musik finden sich neben solchen zu der Violinsonate Op. 24, zu den Klaviersonaten Op. 26 und 27 I, zum ersten Satze der zweiten Symphonie u. a. in einem auf der Berliner Bibliothek befindlichen Skizzenbuche; in demselben kommen noch vereinzelte Bemerkungen Beethovens vor, die für die Beziehung zu dem Bühnenvorgange einen Hinweis geben[1]. Sie betreffen aber nur einen kleinen Teil; die Arbeit muß an einer anderen Stelle fortgesetzt sein. Für die Zeitbestimmung geben diese Skizzen kein genaueres Resultat; wenn aber im März 1801 schon die Aufführung stattfand, die natürlich schon einige Zeit vorbereitet war, so wird das Jahr 1800 für die Entstehung in Anspruch zu nehmen sein.

Beethoven hatte schon einmal im Alter von 20 Jahren Musik zu einem Ballett (dem „Ritterballett"; vgl. I² 285ff.) geschrieben; wenn er jetzt, in größerem Umfange, das wiederholte, so muß ihn die Aufgabe doch angezogen haben. Es kam hinzu, daß die eigene so geliebte Kunst es war, die Musik, deren Wirkungen es hier zu feiern galt; das mußte ihn besonders anregen, seine Erfindungskraft steigern. Er hatte nicht eine verwickelte, durch große Kämpfe sich entwickelnde Handlung zu begleiten; es waren bestimmte Bilder, klar und einheitlich vor sich gehende Situationen, zum Teil einfache Tänze, mit der ihnen entsprechenden Musik zu versehen. Der Ausdruck dramatisch würde hier nicht passen; das lehrt der erste Blick auf die einzelnen Stücke. Es sind alles einheitliche, wohlgeformte Stücke, welche den Vorgang, die Pantomime, auf der Bühne begleiten und der Gesamtstimmung entsprechenden Ausdruck geben; selbst die tragische Szene der Melpomene verleitet ihn nicht, aus der festen Form herauszugehen. Die Musikstücke wirken selbständig, wir haben kaum das Bedürfnis zu wissen, was während derselben auf der Szene vorgeht. Doch gibt uns die obige Erzählung willkommene Fingerzeige.

---

[1]) Nottebohm, II. Beeth. S. 246 fg.

Die Ouvertüre — das einzige Stück, welches weiteren Kreisen bekannt ist und öfter zu Gehör gebracht wird — bereitet auf einen wichtigen, nicht gerade tief eingehenden, aber doch festlichen und feierlichen Vorgang vor. Nach einigen kräftigen Akkorden des ganzen Orchesters (es ist dasselbe Orchester wie in der ersten Symphonie) beginnt eine Melodie von schöner, anmutiger Feierlichkeit, die nach kurzem Verlaufe in das Allegro übergeht, dem eine lebhafte Geigenfigur zugrunde gelegt ist. Zwei Analogien mit der ersten Symphonie sind schon von anderen bemerkt: der Anfang mit dem Septimenakkord (in der Lage des Sekundakkords), welcher die Erwartung gewaltig erregt, und die Wiederholung des ersten Allegro-Motivs in der höheren Sekunde. Auch der weitere Verlauf des Allegro erinnert an den ersten Satz der C-Dur-Symphonie, ist nur beweglicher, lebhafter, munterer, und einige schärfere Einsätze und Ausweichungen in die Molltonart stellen diesen frohen, festlichen Charakter nur in helleres Licht. Die Entwicklung, durch Gegensätze (das zweite Thema) hübsch belebt und an feinen Zügen reich, verläuft in kurzer, prägnanter Form und hat durchaus den Zuschnitt der überlieferten Ouvertüre; man kann etwa an Mozarts Titus denken, und ist auch sonst an Mozart erinnert. Der Schluß erhebt sich zu ungemeiner Kraft und Fülle. In dieser Ouvertüre, der ersten, die er geschrieben, hat Beethoven gleich ein Muster der Gattung aufgestellt.

Die Ouvertüre geht mit ausgehaltenem Ton des Horns gleich in die Introduktion über, welche in dem alten gedruckten Klavierauszuge die Überschrift La Tempesta trägt. Sie beginnt dumpf grollend; es folgt eine hastig eilende Figur, in welcher Widerstreit zwischen der Figur und dem Rhythmus die unruhige Hast bezeichnet (Marx); dazwischen hört man einzelne Schläge, wie wenn der Blitz herniederfährt, und nun stürmt das Unwetter in lebendigster Bewegung hinein — Beethoven hat sich bei dem Sturme in der Pastoralsymphonie sicherlich dieser Szene erinnert, was man sogar in den einzelnen Motiven verfolgen kann. Noch einmal ein kräftiger, entschlossener Schlag, noch einmal die eilende Achtelbewegung, und es tritt — sprechend genug — rasche Beruhigung und ermüdetes Hinsinken ein. Hier kommt uns die obige Erzählung erwünscht zu Hilfe; Prometheus, vor Zeus' Blitzen fliehend, kommt hastig mit der himmlischen Flamme, vollzieht sein Werk und sinkt dann erschöpft hin. Noch deutlicher ist die Beziehung im folgenden (Nr. 1), wo uns Beethoven selbst hilft. Ein kurzer Satz (Poco Adagio) mit abgebrochenen Akkorden, tastend und zaghaft, neun Takte lang, gefolgt von einem leise aufsteigenden getra-

genen Gange, der dann in raschem Cresc. in ein sehr heiteres Allegro con brio, mit dem Ausdruck überraschter Freude, übergeht. Die kurzen Figuren kommen wieder (anders moduliert, sonst der gleiche Ausdruck); ihm folgt zweimal eine hübsche, getragene Melodie, zuerst mit schmeichelndem, dann — in Moll — mit klagendem Ausdruck. Die Klage ergeht sich etwas länger, geht dann aber wieder in das Freudenmotiv über, welches sich dann wieder mit dem zögernd gehenden wechselnd verbindet — man meint einen Widerstreit zu gewahren; in tief liegender Harmonie geht das zögernde Motiv seinen Weg und endet, während die Freude hell und hoffnungsreich ausklingt. Hier merkt Beethoven an (sicher nach dem Textbuche): 1. „Die zwei S. gehen langsam über die Bühne aus dem Hintergrund." 2. „P. kommt allmählich zu sich, den Kopf gegen das Feld, und geräth in Entzücken, wie er seinen Plan so gut gelingen sieht, und freut sich hierüber unaussprechlich, steht auf und winkt den Kindern, stille zu stehen." Nun folgt (Nr. 2) ein kurzes Adagio, kräftig sich aufraffend, dann in suchenden Figuren[1]) anstrebend und wie nach vergeblichem Versuche zurücksinkend; es folgt ein Allegro in D-Moll, in unruhiger Bewegung, unmutig, unzufrieden, energisch sich erhebend und zuzufassen bestrebt, bis es (auf der Dominante) anhält; es erklingen in den Blasinstrumenten langsame, feierliche Harmonien und schließen erwartungsvoll auf C. Alle diese Stücke sind inhaltlich organisch geformt. „Der Titane versucht es noch mit Drohungen, und da diese nichts helfen, wird er unwillig und will sein Werk wieder zerstören, doch eine innerlich vernommene höhere Stimme hält ihn davon zurück." Beethoven hatte für diese Szene anfangs andere Motive; bei den Skizzen finden sich die Worte mi presenta, miseria continua, va in collera und weiter Prom. piangendo, va in collera. Dann folgt (Nr. 3) ein Allegro mit einem hübschen, frischen Motiv, welches frohe Erhebung und festen Entschluß atmet (mit Mozartschen Anklängen); die Festigkeit und Entschiedenheit steigert sich in der Coda zu rascher Ausführung (die wir auf der Bühne zu denken haben). Dazu sagt die Erzählung: „Er gibt plötzlich zu erkennen, daß ein neuer Plan in ihm entstanden ist, erfaßt die beiden und schleppt sie mit sich fort." Die Stimmung hierbei gibt die Musik schön und treffend wieder.

Der zweite Akt mit seinem schönen Tableau beginnt; dabei ist

---

[1]) Daß Beethoven die gehende Figur anfangs etwas anders gestaltete, und für die Freude anfangs andere Motive hatte, wolle man bei Nottebohm nachsehen.

anfangs keine Musik. Nun erst kommt Prometheus mit den Kindern und bittet, sie zu unterrichten. Nach erwartungsvollen Akkorden (Nr. 4) begleitet eine gehende Figur — nur Saiteninstrumente unisono — das Herankommen; zu einer gehaltenen, verbindlichen Figur schreibt Beethoven in der Skizze: per il complimento prega, und bei der Fortsetzung: parla. Er will den Vorgang nicht malen, nur begleiten; die Klippe programmartiger Gestaltung vermeidet er, die Musik ist auch formell klar gestaltet. Dann beginnt die Einwirkung der Musik, für Beethoven die Verherrlichung seiner Kunst. Es folgt (Nr. 5) ein Satz von höchstem Liebreize und wunderbarster Klangschönheit. Die Harfe[1]) schlägt drei Akkorde an, dann beginnt die Flöte (zum pizz. der Saiteninstrumente) ausdrucksvolle Motive, ihr gesellen sich Fagott und Klarinette, während die Harfe ihre Harmonien dazwischen sendet. Im Streichorchester wird es lebendig; will der Komponist den Eindruck andeuten, welchen die beiden Wesen von dem herrlichen Klange empfangen? Am Schlusse dieser Vorbereitung bringt das Cello, nach langsamem Aufsteigen, eine kühne Kadenz, und intoniert dann Andante) eine reizende Melodie, echt Beethovenisch, welche dann die übrigen aufnehmen; es kann scheinen, als wolle der Gott selbst herniedersteigen, um auch den Gefühllosesten zu rühren. Es ist unmöglich, die edle Schönheit dieses Stückes zu beschreiben, in welchem namentlich auch die charakteristische Behandlung der Instrumente ihren Triumph feiert; man möchte auf das Hören verweisen — wenn man nur das Stück zu hören bekäme. Die Erzählung sagt hier: „Auf den Wink des Phöbus schickt sich Euterpe, von Amphion unterstützt, zu spielen an; bei ihren Weisen beginnen die beiden jungen Wesen, Zeichen von Vernunft und Überlegung zu geben. — — Arion und Orpheus verstärken die Harmonie mit ihren Cithern, und zuletzt auch der Gott selbst.“ Diese einzelnen Personen in Beethovens Musik zu verfolgen, ist kaum möglich, und auch wohl überflüssig.

Für das Folgende fehlen uns Beethovens Bemerkungen, auch die Erzählung läßt uns ein wenig im Stich; und es ist sogar zu vermuten, daß bei der Aufführung einiges an Viganos Plan geändert worden ist. Wenigstens findet sich z. B. Euterpe (die üblicher Weise das Flötenspiel vertritt), welche in der Erzählung vorkommt und in der Musik klar genug angedeutet ist, nicht auf den oben angeführten Zetteln.

Nach einigen kräftig aufrufenden Akkorden folgt (Nr. 6) ein sehr munteres, lebendiges Stück im 3/4-Takt (Rhythmus der Polonaise), zwei-

[1]) Die Harfe hat Beethoven später nicht mehr verwendet. —

teilig, welches wieder, erstaunt und erwartend, auf dem Septimenakkord schließt. Hier ist nicht viel Schmuck, keine selbständige Verwendung der Blasinstrumente, sie dienen nur zur Verstärkung; eine detaillierte Darstellung ist hier nicht beabsichtigt, also es soll wohl die Wirkung gezeigt werden, und so dürften die Worte „die neu Geschaffenen bewegen sich hierhin und dorthin" auf dieses Stück passen; denn diese Bewegung wird doch wohl in anmutigem Rhythmus vor sich gehen. Das folgende Grave (Nr. 7) gibt ebenfalls zu raten; ein sehr gewichtiges Thema, in welchem man nach einer kräftigen Erhebung ein willensstarkes, bewußtes Hervortreten finden mag, dem gegenüber weiche Motive der Bläser, wieder Erhebung und nach ihr frohe Gänge der Streichinstrumente, im Seitenthema Anschmiegen und freundliches Aufnehmen zu erkennen sind; nach kraftvoller Steigerung schließt das Stück auf dem Dominantakkord. Das Programm bietet hier folgendes: „Als die Kinder vor Prometheus treten, erkennen sie in ihm den Gegenstand ihrer Dankbarkeit und Liebe, stürzen vor ihm nieder und umarmen ihn. Weiter können wir den Bühnenvorgang nicht konstruieren, glauben aber (da es sich hier nicht um eine neue belehrende Vorstellung handelt), daß sich die Musik einem derartigen Vorgange anschließen soll, bei welchem Prometheus sich stolz erhebt und die Kinder sich an ihn anschmiegen und ihn mit hoher Freude erfüllen. Aber nun soll weiteres folgen, der Tanz tritt in seine Rechte. Terpsichore und Bakchus mit beiderseitigem Gefolge kommen und führen einen heroischen Tanz auf; der Biograph Viganos meint selbst, daß sich dieser mehr für das Gefolge des Mars eigne. Wir können uns hier nur an die Musik halten, die in einem fest geformten, durch mehrere Zwischensätze unterbrochenen und in der Coda sich zur höchsten Kraft steigernden Tonsatze (Nr. 8) einen festlichen, mutigen, kriegerischen Charakter hat. Die Pauke beginnt mit leisen Schlägen, die Instrumente fallen kräftig und kampfbereit ein, es ertönt in punktierten Figuren eine mutige, selbstbewußte Idee (D-Dur); sie wird (D-Moll) von einem wilden, sehr energischen Zwischensatze unterbrochen (Gegenpartie, Bakchanten) und tritt dann wieder ganz wie zu Anfang auf; es folgt ein zweiter Zwischensatz, in welchem in mutigem Wechsel die Waffen sich zu kreuzen scheinen und der Kampf sehr heftig wird; der Anfang kommt wieder, aber auch hier (Coda) werden die Bewegungen wechselnder und verschlungener. Bei den beiden, mit Fermaten endigenden Zwischensätzchen mag man sich denken, wie auf der Bühne die beiden Kinder sich anschicken wollen, am Kampfe teilzunehmen; doch würde hier alles Erraten willkürlich sein. Der Kampf wird (Presto)

wilder; in höchster Anspannung der Kräfte endigen sie. Mag nun der Kriegstanz auf der Bühne verlaufen wie er will; wir haben ein schön geformtes, organisch gestaltetes Musikstück vor uns, welches auch ohne Bühnenvorgang seine Wirkung tut, weil es echt musikalischer Inhalt ist. Wir dürfen wohl sagen, anders konnte Beethoven gar nicht schreiben; darauf beziehen sich auch wohl die Worte der Kritik, er habe zu gelehrt(!), zu wenig nach den Forderungen des Tanzes geschrieben; worüber wir jetzt wohl anders urteilen. Nun tritt Melpomene auf und führt ihre tragische Szene vor (s. o.), welche Beethoven in verhältnismäßig kurzer Form erläutert (Nr. 9). Nach einem ernsten, wundervollen Adagio beginnt zu rascher Tremolobewegung der Saiteninstrumente ein Rezitativ mit dem Ausdruck der Klage, der Besorgnis, des Schreckens; es folgt ein Allegro, unwillig, heftig bewegt, durch Klagelaute nicht besänftigt, und führt in steigender Wut zu einer Katastrophe — man halte damit zusammen, was der Text sagt; was folgt, ist erschütterte Klage, wie einem Unabänderlichen gegenüber; sie verhallt in Hoffnungslosigkeit. Die Musik ist, nachdem wir ihre Veranlassung kennen, sprechend genug; aber die klare Gestaltung, die ausdrucksvollen Motive, geben dem Stück auch selbständig seinen Wert, sie zeigen, was Beethoven im dramatischen Ausdruck (wenn wir das Wort gebrauchen wollen) leisten konnte, wenn er wollte. Dem tritt nun gleich ein heiteres Hirtenlied gegenüber (Nr. 10, Pastorale, in der Deiters vorliegenden Abschrift Pastorella, sollte vielleicht die folgenden Stücke mit umfassen), in der sanft wiegenden Melodie zu den gehaltenen Tönen der Streicher vollen Frieden und Glück atmend, sehr einfach gebaut (nach kurzen wechselnden Figuren und frischem Übergang nach der Dominante, auf der kurz humoristisch verweilt wird, zum Anfang zurückkehrend); am Schlusse das pastorale Element in hübscher Nachahmung betont, und dann echt Beethovenisch schließend. Das ist die komische Szene, in der „Thalia den beiden Klagenden ihre Maske vor das Gesicht hält", sie also das gesehene Furchtbare vergessen machen will. Dann tritt gleich eine fröhlichere Schar ein, meldet sich in einem kräftigen Andante, gleichsam als Einleitung an (Nr. 11) und führt einen frischen, kräftig-männlichen Tanz in Marschrhythmus aus (Nr. 12 Maestoso); nach energischem, fast finsterem Schlusse auf der Dominante unterbricht ihn ein kurzes, warm empfundenes Adagio, eine sanft sich hebende Flötenmelodie, nach welcher lebendige Geigenfiguren eintreten und wieder zur Dominante führen; dann folgt ein frisches, wiederum marschartiges Allegro, ein wenig weiter ausgeführt, aber auch nicht ausgedehnt; Freude über etwas Errungenes

in lauten Tönen ausdrückend. Was während dieser Musik auf der Bühne vorgeht, wird man ohne das Textbuch kaum erraten können; sicher aber leitet die Erzählung des Inhalts, in der es nach Erwähnung der Thalia heißt: „während Pan, an der Spitze seiner Faune einen komischen Tanz ausführend, den getödteten Titanen wieder ins Leben zurückruft." Nur hier haben wir den Pan zu suchen; die Szene der Thalia ist ganz einheitlich in der Stimmung und bietet für Pan keinen Raum. Wir denken uns also, daß zu Nr. 11 Pan mit seinem Gefolge auftritt, und daß er in Nr. 12 seinen Tanz ausführt. Darauf führen auch die beiden Aufschriften in der Partitur: Coro di Gioja, Solo di Gioja. Der Tänzer Gioja war freilich nach dem Theaterzettel Darsteller des Bacchus; Bacchus aber hat hier keine Stelle mehr. Entweder ist also auf dem Zettel eine Verwechselung begangen, oder es hat bei der Aufführung entgegen dem anfänglichen Plane eine Veränderung stattgefunden[1]. Der liebliche Zwischensatz soll also vielleicht das Wiederaufleben des Prometheus begleiten, vielleicht die Teilnahme der beiden Geschöpfe daran ausdrücken, und das letzte Stück dann der gemeinsame Jubel über dieses Ereignis. Jetzt aber erscheinen erst die komischen Tänze der Pan-Begleiter; in Nr. 13, überschrieben: ‚Terzettino. Groteschi' entwickeln sie sich in derber Lustigkeit. Lauter kurze, doch in Zusammenhang gebrachte Tanzstücke, alle in knapper Form, ohne viel Aufwand von Kunst, mitunter das plumpe Dreinfahren humoristisch malend. Zugrunde liegt ein sehr kurzer, überaus lustiger Satz, einfach liedförmig, der dann mehr froh tutti-artig wiederkehrt; dazwischen dann eine Reihe ebenfalls ganz kurzer Stücke, ohne Kunst und tiefere Empfindungsbewegung, mehrfach in unisono, Begleitung ungekünstelter Tänze lustiger Gesellen, unter denen man, wenn sie etwa einzeln auftreten, drei verschiedene ohne Schwierigkeit unterscheiden kann. Beethoven hat dies Stück offenbar mit viel Humor behandelt, ohne die Tiefe und Feinheit seiner Kunst hier in Anspruch zu nehmen. Die Coda entwickelt große Kraft, nicht viel Kunst; hier treten sie jedenfalls alle zusammen. Beethoven schrieb damals ja viele kurze Tänze, er mag dabei wohl aus vorhandenen Vorräten geschöpft haben.

Nun „enden festliche Tänze das Stück". Zu denen können schon die vorher besprochenen (13) gehört haben. Aber die beiden Geschöpfe,

[1]) Wer aber das nicht annehmen will, sondern auch hier Bacchus findet, der kann nur in Nr. 13 das Auftreten des Pan finden. Das gäbe aber einen Widerspruch mit der Erzählung. — Ob vielleicht das anfangs für Pan bestimmte (Nr. 11—12) dann von Bacchus ausgeführt wurde?

durch Musik, Tragödie, Tanz höher gehoben, müssen doch auch ihre vermehrte Bildung noch selbständig zeigen; jedem von ihnen ist ein besonderer Tanz zugewiesen. Zuerst dem Weibe (Nr. 14, Solo della Signora Cassentini) ein graziöses, aus mehreren Teilen bestehendes, melodisch sehr reizendes, durch und durch Beethovensches Stück, ein Duett zwischen Flöte und Bassethorn, mit kurzer Einleitung und entsprechenden Zwischenspielen; dazu haben wir uns einen eleganten, graziösen Tanz zu denken. Dann folgt das männliche Geschöpf (Nr. 15, Choro di Vigano); hier sind die Motive kräftiger, resoluter (schon die erwartungsvolle Einleitung), aber auch hier großer melodischer und instrumentaler Reiz; man sehe, wie Klarinette und Fagott im zweiten Stücke zur unisono-pizzic.-Begleitung der Saiteninstrumente ihre hübsche Melodie ausführen. Auch an Wechsel fehlte es nicht; ein lebhaftes, treibendes Allegro folgt und schließt glänzend ab; man darf vermuten, daß sich hier auch andere am Tanze beteiligen, worauf ja die Bezeichnung choro deutet. Die Tanzbewegungen muß man sich dazu auszumalen suchen. Die neugeschaffenen und nunmehr auch geistig entwickelten Geschöpfe zeigen ihre neu erworbenen Fähigkeiten in überaus anmutiger Weise.

Nun schließt das Werk mit einem Finale, welches, jedenfalls auch mit Tanzbewegungen, dem Glück und der Befriedigung über das Gelingen des Werkes Ausdruck gibt. Dieses Finale ist öfters erwähnt; das Thema ist dasjenige des letzten Satzes der Eroica, hier freilich nur in kurzer, einfacher Liedform, seiner Grundlage nach vorgeführt. Die großartige Ausgestaltung in der Symphonie mit ihren vielfachen Verzweigungen, wie wir sie aus der Symphonie kennen, ist hier nicht vorhanden; aber die Grundstellung ist dieselbe. Man wird uns nicht widersprechen, wenn wir in dem Satze der Symphonie den Ausdruck stolzer und hoher Befriedigung über etwas Vollendetes und den Ausblick auf dauerndes Glück erkennen. Das ist aber im Gewande des Märchens oder der Sage auch hier der Fall; der Titan blickt stolz auf das Gelingen seines Werkes; mehr brauchen wir für die Musik nicht. Die erste Fortsetzung des Themas, mit ihren Geigenfiguren und den Antworten der Bläser, besonders den kräftig betonten Unisono-Figuren der Saiteninstrumente kurz vor der Wiederkehr des Themas, steigern diese stolze Empfindung. Nach Beendigung folgt ein munterer Tanz in G-Dur; dieser ist, gleich dem Hauptthema, in der Sammlung von Kontretänzen vorhanden (Nr. 11), welche Anfang 1803 bei Mollo erschienen. Die Melodie wird dann in den Baß verlegt, zu hübsch spielenden Figuren der übrigen, und dann

kehrt nach kurzer, echt Beethovenscher Modulation das Hauptthema wieder, wobei eine Figur des G-Dur-Satzes in der zweiten Violine wiederkehrt, auch das Thema an einer Stelle kurz variiert wird. Ein zweiter Seitensatz in Es ist in seiner einfachen, kräftigen Rhythmisierung und Gestaltung ganz von Stolz geschwellt; das Thema kommt dann wieder, etwas mehr figuriert; ein kurzer Übergang nach F mahnt bedeutungsvoll an die Eroica. Ein schneller Schlußsatz beginnt fugenartig, führt aber die Fuge nicht durch, sondern geht wieder in kräftige Figuren über, unter denen noch einmal eine festliche melodische Wendung ertönt (S. 157 der Partitur) und schließt dann mit kräftigen, triumphierenden Figuren; eine Rückführung mit Orgelpunkt über B ist hier besonders schön (S. 160), ganz Beethoven. Es folgt noch ein Presto, ein festlicher, rauschender Abschluß, noch einmal sinnenden Akkorden der Bläser Raum gebend, dann mit Triumph endigend.

Wir können die Besprechung dieses Satzes nicht verlassen, ohne noch einmal des Hauptthemas zu gedenken. Beethoven hat dasselbe, wie bekannt, viermal verwendet: in den Kontretänzen, im Prometheus, in den Variationen Op. 35 und in der Eroica. Die chronologische Reihenfolge dieser vier Verwendungen ist öfter aufgeworfen (vom Verfasser II[1] S. 393, von Marx, 4. Aufl. I. S. 217). Nottebohm hat sie (Ein Skizzenbuch v. B. S. 42) dahin beantwortet, daß zuerst der Prometheus die Melodie brachte[1]), dann die Kontretänze, dann die Variationen Op. 35, zuletzt die Eroica. Der Prometheus war 1801 im Frühjahr fertig, die Eroica im August 1804; das sind zwei feste Punkte. An drei Kontretänzen wurde gegen Ende 1801 skizziert (das. S. 12; sie waren Anfang 1803 fertig; Nr. 7 [das Eroica-Thema] erschien in der Ausgabe für Klavier schon 1802), an den Variationen Op. 35 später (a. a. O. S. 32), sie sind 1802 komponiert, also nach den Kontretänzen. Daher die Reihenfolge bei Nottebohm.

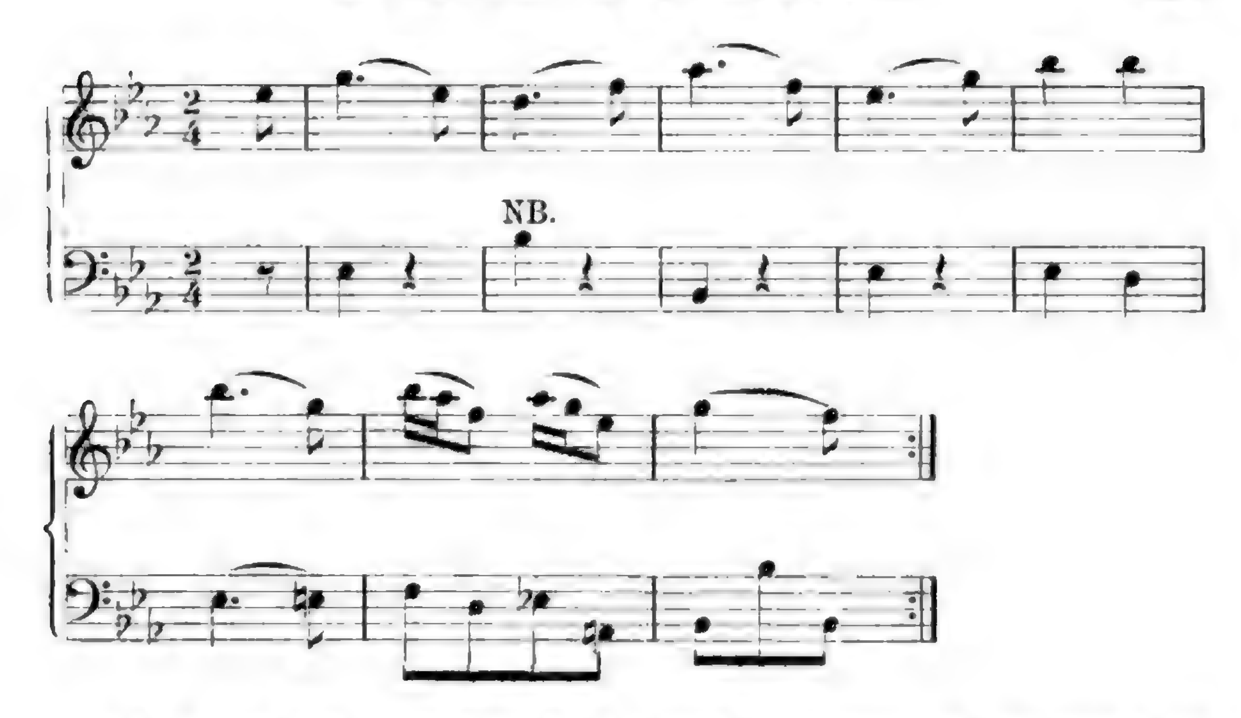
Nun ist folgendes zu beachten. Die beiden Tänze, welche im Prometheus angewandt sind, befinden sich nicht unter jenen Skizzen. Es hindert uns nichts, anzunehmen, daß sie schon vorher fertig waren. Beethoven hat in jenen Jahren, schon von 1795 an, für Tanzbelustigungen eine große Menge von Tänzen geschrieben, die noch nicht einmal alle gedruckt sind (vgl. S. 61 f.). Es ist sehr wohl möglich, daß jene Tänze verschiedenen Jahren angehören, und daß Beethoven, als er die Sammlung

[1]) Das scheint auch der Brief an Breitkopf und Härtel vom Juni 1803 zu bestätigen, der nachträglich für den Titel der Variationen Op. 35 den Zusatz fordert, daß das Thema dem allegorischen Ballett Prometheus entnommen sei.

herausgab, außer Verwendung neuer auch auf den schon vorhandenen Vorrat zurückgriff; wie oft hat er früher Geschriebenes erst später herausgegeben! Ob denn die innere Beschaffenheit nichts ergibt?

Der Es-Dur-Tanz ist in den Kontretänzen so notiert (wir geben nur Melodie und Baß):

Dieser Satz ist fast ganz unverändert, auch mit der Begleitungsfigur der zweiten Geige in der Prometheusmusik vorhanden, mit denselben dynamischen Bezeichnungen; nur mit kleinen Änderungen der Bindungen und Stakkatos. Nun sehe man aber hier:

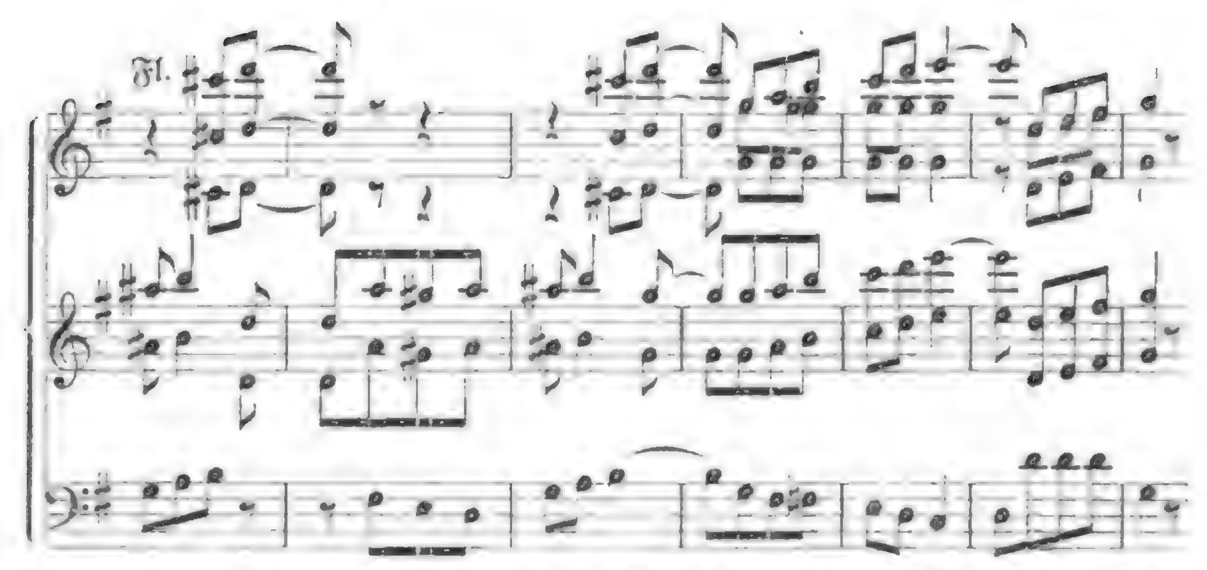


Also der Gang des Basses ist etwas verändert: im zweiten Takt steigt er auf das höhere B, dann macht er den Oktavenschritt auf das tiefere. Das ist aber gerade die Form, die ihm so wichtig wurde, die er in den Variationen Op. 35 und in der Eroica als Ostinato verwendete. Nachdem er diese Form im Prometheus festgestellt, sollte er in den Tänzen ohne weiteren Grund zu der früheren einfacheren zurückgekehrt sein?

Der zweite in den Prometheus aufgenommene Tanz steht in den Kontretänzen als Nr. 11 und ist für Violine und Baß, denen wir noch eine Flötenfigur beifügen, folgender (erster Teil):

Den zweiten Teil müssen wir auch hierher setzen.

Nun vergleiche man, wie das gleiche Stück im Prometheus gesetzt ist (auf drei Systemen):



Man beachte nun: Im ersten Teile halten die Blasinstrumente den Ton aus und bringen die Sechzehntelfigur erst auf dem zweiten Viertel. Im dritten Takt geht der Baß die Tonleiter aufwärts, wie er abwärts gekommen war, statt der veränderten Bewegung im Kontretanz. Im zweiten Teile bringen die Blasinstrumente statt der einförmigen Wiederholung der Sechzehntelfigur eine kurze, belebende, imitierende Figur. Im fünften Takt berührt der Baß beim Übergange zur Unterdominante das F und macht den Übergang dadurch fühlbarer. Das sind alles Verbesserungen, Verfeinerungen eines vorhandenen roheren Stoffes; sie konnten meines Erachtens erst gemacht werden, wenn jener schon vorlag, und andererseits konnte Beethoven nicht wohl zu jener schlichteren Weise zurückkehren, nachdem er die Verschönerungen festgestellt hatte. Da wir nun durch keine sonst nachweisbare Entstehungszeit jener Tänze — die ja in den Skizzen fehlen — gebunden sind, so werden wir, glaube ich, hier von Nottebohm abweichen müssen. Nach meiner (H. D.) Überzeugung ist die Reihenfolge der vier Bearbeitungen des Es-Dur-Themas folgende: zuerst Kontretanz, dann Prometheus, dann Variationen, dann Eroica.

Und ebenso ist der 11. Kontretanz in G früher geschrieben, als die Prometheus-Musik.

Die Musik zu Prometheus hat in Beethovens Entwicklung nicht die hohe Bedeutung der Quartette und der ersten Symphonie; auch gab sie ihm nicht Gelegenheit, die Tiefen seines Gemütslebens darin auszusprechen. Aber sie brachte ihrerseits seine reifere Entwicklung — wir verweisen zur Vergleichung auf das Ritterballett 1. Bd. I² S. 285 — mit der Bühne in Verbindung. Es waren nicht menschlich hochtragische Szenen, die ihn in Anspruch nahmen; alles war aus dem Gebiete der Sagen- und Märchenwelt gewonnen, und bot ihm im ganzen nur Ge-

legenheit, anzuempfinden — und nach seiner Kraft charakteristische Musik zu liefern. Diese Kraft aber war groß; er hatte sie schon gezeigt und sollte sie in verstärktem Maße noch weiter zeigen. Wiederholt hat er Gelegenheit, sich dem Bühnenvorgange anzupassen, und hat das immer in seiner edlen und vornehmen Weise meisterhaft verstanden; wo er nur leichtere Tanzmusik zu liefern hat, weiß er, daß der Vorgang nichts anderes fordert. Er hat geleistet, was am Platze war, und niemand ist berechtigt, hier höhere Maßstäbe anzulegen als an irgendein anderes bestimmten Veranlassungen entsprungenes Werk. Die Musikstücke haben nun, wie man von selbst erwarten wird, als Erzeugnisse Beethovens alle ihren besonderen musikalischen Wert, und es darf wohl bedauert werden, daß man sie so wenig kennt. Es würde eines angemessenen verbindenden Textes bedürfen, der gar nicht so schwer herzustellen wäre, um sie wieder allgemein zugänglich zu machen. Diesen Wunsch muß man einem Werke Beethovens gegenüber unbedingt hegen[1]).

Die Aufführung wurde in der Zeitung für die elegante Welt vom 19. Mai 1801 in folgender Weise besprochen.

„Wien Ende Aprilis 1801.

Den Schluß der Vorstellungen auf unserem Hoftheater vor Ostern machte ein neues heroisch-allegorisches Ballet, in 2 Aufzügen: Die Geschöpfe des Prometheus, von der Erfindung und Ausführung des Herrn Salvatore Vigano, und in Musik gesetzt von Herrn van Beethoven. Das erste mal ward es zum Benefiz der berühmten Tänzerin, Demoiselle Casentini, gegeben. Der Inhalt davon ward in einem sehr sonderbaren Programme, vermuthlich von einem der deutschen Sprache nicht so ganz kundigen Italiener, angekündigt.

Prometheus entreißt die Menschen seiner Zeit der Unwissenheit, verfeinert sie durch Wissenschaft und Kunst und erhebt sie zur Sittlichkeit. Dies ist kürzlich das Sujet. So viel Würde und artistische Anlage es auch hatte, und so meisterhaft sich einige Tänzer, vorzüglich Herr Vigano selber auszeichneten, so gefiel es doch im Allgemeinen nicht. Am allerwenigsten Behagen konnte unser sinnliches Publicum daran finden, daß die Bühne von dem zweiten Auftritte des ersten Aufzuges an bis ganz ans Ende immer unverändert blieb. Die Handlung begann mit einem Donnerwetter. Das Theater stellte ein Wäldchen vor, in welchem sich zwei Kinder von Prometheus befanden. Plötzlich kam ihr Vater mit einer brennenden Fackel daher. (Wo, und mit welchem Feuer er sie angezündet, bekam der Zuschauer nicht zu sehen.) Nachdem er jedem Kinde das Feuer in die Brust gelegt, fingen diese sogleich an, steif und ohne Gestikulazion umherzutrippeln. (Dieser Auftritt dauerte etwas sehr lange und ennuyirte.) Nun führte Prometheus sie zum Apoll. Der Parnaß machte mit allen seinen Bewohnern eben nicht den angenehmsten Anblick. Die neun

[1]) Vgl. hierzu die weiter unten folgenden Bemerkungen des Herausgebers (H. R.) über den Zusammenhang des Finale der Eroica und der Prometheusmusik.

Musen blieben wie leblose Statuen so lange auf ihrem angewiesenen Platz, bis die Reihe zu tanzen auch an sie kam, und Apollo selbst saß auf der höchsten Spitze des Berges, stets unbeweglich. Vielleicht machte eben dieser Anblick zu wenig Eindruck auf den Künstlergeist unserer beliebten Casentini, indem sie, von ihrem Vater dem Musen-Gott vorgestellt, so gar keine Theilnahme äußerte, und ihren Blick mit auffallender Gleichgültigkeit sogleich auf andere Gegenstände abschweifen ließ. Denn daß sie die einem solchen Publicum schuldige Hochachtung, besonders in einem Ballette, das ihr über baare 4000 Gulden eintrug, blos aus übler Laune sollte hintangesetzt haben, kann man sich doch nicht bereden. Gewiß aber würde sie, blos mit etwas mehr Anstrengung — wiewohl eine Casentini nie schlecht tanzen kann — das Ballet weit mehr anziehend gemacht haben.

Auch die Musik entsprach der Erwartung nicht ganz, ohnerachtet sie nicht gemeine Vorzüge besitzt. Ob Herr van Beethoven bei der Einheit — um nicht Einförmigkeit der Handlung zu sagen, das leisten konnte, was ein Publicum, wie das hiesige, fordert, will ich unentschieden lassen. Daß er aber für ein Ballet zu gelehrt und mit zu wenig Rücksicht auf den Tanz schrieb, ist wohl keinem Zweifel unterworfen. Alles ist für ein Divertissement, was denn doch das Ballet eigentlich seyn soll, zu groß angelegt, und bey dem Mangel an dazu passenden Situazionen, hat es mehr Bruchstück als Ganzes bleiben müssen. Dies fängt schon mit der Ouvertüre an. Bei jeder größern Oper würde sie an ihrer Stelle seyn, und einer bedeutenden Wirkung nicht verfehlen; hier aber steht sie an ihrer unrechten Stelle. Die kriegerischen Tänze und das Solo der Demoiselle Casentini mögten übrigens wohl dem Compositeur am besten gelungen seyn. Bei dem Tanz des Pans will man einige Reminiszenzen aus anderen Ballets gefunden haben. Allein, mich dünkt, es geschieht Herrn van B. hierin zuviel, zumal da nur seine Neider ihm eine ganz vorzügliche Originalität absprechen können, durch welche freylich er öfter seinen Zuschauern den Reiz sanfter gefälliger Harmonieen entzieht."

(Vgl. auch das Journal des Luxus und der Moden vom 17. April 1801).

Das pekuniäre Resultat muß für Beethoven zufriedenstellend gewesen sein, teils nach der Zahl der Aufführungen, teils nach den bald nachher erschienenen Ausgaben des Ganzen oder einzelner Stücke. Zwar ist eine Partitur des Balletts zu Beethovens Lebzeiten und noch lange nachher nicht erschienen; sie kam erst in der kritischen Gesamtausgabe Serie II, als Nr. 11[1]). Doch erschien im Juni 1801 der Klavierauszug bei Artaria mit der Opuszahl 24 und mit der Widmung an die Fürstin Lichnowsky. Die Ouvertüre wurde in Orchesterstimmen und im Klavierauszug 1804 von Hoffmeister als Op. 43 herausgegeben (die Bezeichnung Op. 24 hatte

[1]) Von dem Original-Manuskript ist nichts bekannt. Eine Abschrift der Partitur (mit Ausnahme von zwei Nummer revidiert) befindet sich auf der k.k. Hofbibliothek zu Wien, mit der Aufschrift: Ballo serio Die Geschöpfe des Prometheus. Composto dal Sig. Luigi v. Beethoven.

inzwischen die F-Dur-Violinsonate erhalten). Abgesehen von anderen Arrangements ist noch die Klavierbearbeitung für vier Hände von Nr. 8 zu erwähnen, »composé pour la famille Kobler par Louis van Beethoven. Cette pièce se trouve aussi à gr. Orchestre dans le même magazin« (nach Thayers Verz.). Die Tänzerfamilie Kobler war wiederholt, u. a. 1814, in Wien. Zur Prometheusmusik hat sie übrigens keinen Bezug.

Die Aufführung eines Prometheus veranstaltete Vigano im Mai 1813 in Mailand; das war aber wohl der größere Prometheus; er hatte sechs Akte, war in betreff der Personen anders eingerichtet, hatte von Beethovens ursprünglicher Musik nur vier Nummern, außerdem Stücke aus anderen seiner Werke und von anderen Komponisten (Weigl). Das Programm kann zur Wiederherstellung des verlorenen Wiener Programms nicht benutzt werden.

Alois Fuchs hat eine charakteristische Anekdote aufbewahrt, „ihm von achtbarer Hand eines Zeitgenossen" mitgeteilt. Als Beethoven im Jahre 1801 die Musik zu dem Ballett Die Geschöpfe des Prometheus geschrieben hatte, begegnete ihm sein ehemaliger Lehrer, der große Joseph Haydn, welcher ihn alsogleich festhielt und sagte: „Nun! gestern habe ich Ihr Ballett gehört, es hat mir sehr gefallen!" Beethoven erwiderte hierauf: „O, lieber Papa! Sie sind sehr gütig, aber es ist doch noch lange keine ‚Schöpfung'!" Haydn, durch diese Antwort überrascht und beinahe verletzt, sagte nach einer kurzen Pause: „Das ist wahr, es ist noch keine Schöpfung, glaube auch schwerlich, daß es dieselbe je erreichen wird" — worauf sich beide — etwas verblüfft — gegenseitig empfahlen.

Aus der nächstfolgenden Zeit haben wir wieder einen Brief Beethovens an Hoffmeister[1]).

Wien am 22. April 1801.

Sie haben Ursache über mich zu klagen, und das nicht wenig. Meine Entschuldigung besteht darin, daß ich krank war, und dabei noch obendrein sehr viel zu thun hatte, so daß es mir kaum möglich war, auch nur darauf zu denken, was ich Ihnen zu schicken hatte, dabei ist es vielleicht das einzige Geniemäßige, was an mir ist, daß meine Sachen sich nicht immer in der besten Ordnung befinden und doch niemand im Stande ist, als ich selbst, da zu helfen. So z. B. war zu dem Concerte in der Partitur die Clavierstimme, meiner Gewohnheit nach, nicht geschrieben und ich schrieb sie jetzt erst, daher Sie dieselbe wegen Beschleunigung, von meiner eigenen nicht gar zu lesbaren Handschrift erhalten.

---

[1]) Zuerst gedruckt i. d. Neuen Zeitschr. f. Mus. 1837, 7. März. Nach dem Original (in Besitz der Firma C. F. Peters) ergänzt bei Kalischer, Sämtl. Br. I. 64.

Um so viel als möglich die Werke in der gehörigen Ordnung folgen zu lassen, merke ich Ihnen an, daß Sie

auf die Solo-Sonate	Opus	22
auf die Symphonie	„	21
auf das Septett	„	20
auf das Concert	„	19

setzen mögen lassen. Die Titeln werde ich Ihnen nächstens schicken.

Auf die Johann Sebastian Bach'schen Werke setzen Sie mich als Pränumerant an, so wie auch den Fürsten Lichnowski. Die Übersetzung der Mozartischen Sonate in Quartetten wird Ihnen Ehre machen und auch gewiß einträglich sein; ich wünschte selbst hier bei solchen Gelegenheiten mehr beitragen zu können, aber ich bin ein unordentlicher Mensch und vergesse bei meinem besten Willen auch Alles, doch habe ich schon hier und da davon gesprochen, und finde überall die beste Neigung dazu. Es wäre recht hübsch, wenn der Herr Bruder auch nebst dem, daß Sie das Septett so herausgäben, dasselbe auch für Flöte z. B. als Quintett arrangirten; dadurch würde den Flötenliebhabern, die mich schon darum angegangen, geholfen und sie würden darin wie die Insekten herumschwärmen und davon speisen. — Von mir noch etwas zu sagen, so habe ich ein Ballet gemacht, wobei aber der Balletmeister seine Sache nicht ganz zum Besten gemacht. — Der Freyherr von Liechtenstein hat uns auch mit einem Producte beschenkt, das den Ideen, die uns die Zeitungen von seinem Genie gaben, nicht entspricht; wieder ein neuer Beweis für die Zeitungen. Der Freyherr scheint sich Herrn Müller beim Kasperle zum Ideal gemacht zu haben, doch — ohne sogar ihn — zu erreichen. —

Das sind die schönen Aussichten, unter denen wir arme hiesigen gleich empor keimen sollen. —

Mein lieber Bruder! eilen Sie nun recht, die Werke zum Angesicht der Welt zu bringen und schreiben Sie mir bald etwas, damit ich wisse, ob ich durch meine Versäumniß nicht Ihr ferneres Zutrauen verloren habe.

Ihrem associé Kühnel alles Schöne und Gute; in Zukunft soll alles prompt und fertig gleich folgen — die quarteten können in einigen Wochen schon herauskommen — und hiemit gehaben sie sich wohl und behalten Sie lieb

Ihren Freund und Bruder
Beethoven."

Unter demselben Datum schrieb Beethoven folgenden Brief

„An Herren Breitkopf und Härtel
in Leipzig.[1])
Wien den 22sten April 1801.

P. P.

Sie verzeihen die späte Beantwortung Ihres Briefes an mich, ich war eine Zeitlang immerfort unpäßlich und dabei überhäuft mit Beschäftigungen, und da ich überhaupt eben nicht der fleißigste Briefschreiber bin, so mag auch

[1]) Dieser überhaupt erste Brief an die Firma wurde dem Verfasser von Otto Jahn mitgeteilt.

das zu meiner Entschuldigung mit dienen — was ihre Aufforderung wegen Werken von mir betrifft, so ist es mir sehr leid, ihnen jetzt in diesem Augenblicke nicht Genüge leisten zu können. Doch haben sie nur die Gefälligkeit mir zu berichten von was für einer Art sie von mir Werke zu haben wünschen, nemlich: Sinphonie, Quartetten, Sonate u. s. w., damit ich mich darnach richten kann, und im Falle ich das habe, was sie brauchen oder wünschen, ihnen damit dienen können. — Bei Mollo hier kommen, wenn mir recht ist, bis 8 Werke heraus; bei Hofmeister in Leipzig ebenfalls vier Werke — ich merke dabei bloß an, daß bei Hofmeister eines von meinen ersten Conzerten[1] herauskommt, und folglich nicht zu den besten von meinen Arbeiten gehört, bei Mollo ebenfalls ein zwar später verfertigtes Conzert, aber ebenfalls noch nicht unter meinen besten von der Art gehört,[2] dies sei blos ein Wink für ihre Musikalische Zeitung in Rücksicht der Beurtheilung dieser Werke, obschon wenn man sie hören kann, nemlich: gut, man sie am besten beurtheilen wird. — Es erfordert die musikalische Politik die besten Conzerte eine Zeitlang bei sich zu behalten. — Ihren Hrn. Recensenten empfehlen sie mehr Vorsicht und Klugheit besonders in Rücksicht der Producte jüngerer Autoren, mancher kann dadurch abgeschreckt werden, der es vielleicht sonst weiter bringen würde, was mich angeht, so bin ich zwar weit entfernt mich einer solchen Vollkommenheit nahe zu halten, die keinen Tadel vertrüge, doch war das Geschrei ihres Recensenten anfänglich gegen mich so erniedrigend, daß ich mich, indem ich mich mit anderen anfing zu vergleichen, auch kaum darüber aufhalten konnte, sondern ganz ruhig blieb und dachte sie verstehen's nicht; um so mehr konnte ich ruhig dabei sein, wenn ich betrachtete, wie Menschen in die Höhe gehoben wurden, die hier unter den besseren in loco wenig bedeuten — und hier fast verschwanden, so brav sie auch übrigens sein mochten — doch nun pax vobiscum — Friede mit ihnen und mir — ich würde nie eine Silbe davon erwähnt haben, wäre's nicht von ihnen selbst geschehen. —

Wie ich neulich zu einem guten Freunde von mir kam und er mir den Betrag von dem, was für die Tochter des unsterblichen Gottes der Harmonie gesammelt worden zeigt, so erstaune ich über die geringe Summe, die Deutschland und besonders ihr Deutschland dieser mir verehrungswürdigen Person durch ihren Vater anerkannt hat, das bringt mich auf den Gedanken, wie wärs, wenn ich etwas zum Besten dieser Person herausgäbe auf praenumeration, diese Summe und den Betrag, der alle Jahr einkäme dem Publicum vorlegte, um sich gegen jeden Angriff festzusetzen — Sie könnten das meiste dabei thun. Schreiben sie mir geschwind wie das am besten möglich sei, damit es geschehe, ehe uns diese Bach stirbt, ehe dieser Bach austrocknet und wir ihn nicht mehr tränken können — Daß sie dieses Werk verlegen müssen, versteht sich von selbst.

Ich bin mit vieler Achtung

ihr ergebener

Ludwig van Beethoven."

---

[1] Das B-Dur-Konzert Op. 19 (angezeigt in der Wiener Zeit. 16. Jan. 1802).
[2] Das C-Dur-Konzert Op. 15 (angezeigt in der Wien. Zeit. 21. März 1801).

Die noch übrigen Briefe dieses Kapitels enthalten Tatsachen und Anspielungen, welche eine ausführlichere Erklärung und Erläuterung nötig machen; da es aber wichtig ist, daß sie in unmittelbarem Zusammenhange miteinander gelesen werden, so mag der Kommentar besser für ein eigenes Kapitel (das siebente) aufgehoben werden, worin auch das, was über obige beide Briefe zu sagen ist, zur Sprache kommen soll, da so eine Unterbrechung der Erzählung vermieden wird. —

Des armen Maximilian Franz Gesundheitszustand war ein sehr bedenklicher geworden, und es war daher für die Wohlfahrt des deutschen Ordens in diesen revolutionären Zeiten nötig, daß ihm ein verständiger und einflußreicher Nachfolger als Großmeister in der Person eines geschäftsführenden Koadjutors gesichert werde. Die Gedanken aller beteiligten Parteien wendeten sich auf einen Mann, der damals nicht einmal Mitglied des Ordens war, vorausgesetzt, daß er bereit wäre, in denselben einzutreten und jene Stellung anzunehmen, nämlich auf den berühmten Erzherzog Karl. Es wurde daher ein großes Kapitel nach Wien berufen. Die Verhandlungen wurden am 1. Juni um 9 Uhr vormittags mit einer hohen Messe und einer Rede eröffnet, welche Rat Höpffner aus Mergentheim hielt. Erzherzog Karl wurde hierauf „einstimmig“ als Mitglied des Ordens aufgenommen, jedoch „von der Ablegung der Gelübde einstweilen dispensirt“. Am 3. Juni wurde er zum Koadjutor erwählt, und am 11. empfing er den Ritterschlag.

Das Rundschreiben, welches diese allgemeine Versammlung der „Landkommenthure, Bevollmächtigten, Rathsgebietigen, Kommenthure und Ritter des Hohen Deutschen Ordens“ in der Wohnung des Kurfürsten Hoch- und Deutschmeisters Erzherzog Maximilian im Deutschen Hause zu Wien zusammenberief, brachte dorthin notwendigerweise die ganze Schar der Beamten, welche zu Mergentheim, dem damaligen Hauptsitze des Ordens, angestellt waren[1]). So traf es sich, daß Stephan von Breuning, dessen Name im Ordenskalender der Jahre 1797 bis 1803 inkl. als Hofratsassessor erscheint, wieder nach Wien kam und seinen intimen persönlichen Verkehr mit Beethoven erneuerte.

Ein anderer unserer alten Bonner Bekannten kam ebenfalls noch im Laufe des Jahres 1801 nach Wien, nämlich der in der Folge in Paris als Komponist und Lehrer hochangesehene Anton Reicha.

---

[1]) Der Verfasser stattet an dieser Stelle der Güte des Archivars im Deutschen Hause zu Wien, welcher die Dokumente, die sich auf dieses große Kapitel beziehen, ihm zugänglich machte, seinen Dank ab. Vgl. auch Wiener Zeitung vom 13. Juni 1801.

Im Frühling dieses Jahres zog Beethoven vom Tiefen Graben weg und mietete ein paar Zimmer mit der Aussicht auf die Bastionen — ohne Zweifel die Wasserkunstbastei — und zwar in einem der Häuser, zu welchen der Haupteingang sich in der Sailerstätte befindet. In einer späteren Periode seines Lebens kehrte er noch einmal dorthin zurück, und mit gutem Grunde; denn diese Häuser gewährten nicht nur eine schöne Aussicht über das Glacis und die Landstraßenvorstadt, sondern eine Fülle von Sonne und frischer Luft. In das Hamberger Haus, wo jetzt Nr. 15 steht, ist Beethoven oft mit seinen Übungen zu Josef Haydn gegangen, und dicht dabei wohnte sein Freund Anton von Türkheim, K. K. Truchseß. Ein undatierter Brief an Zmeskall, der jedoch die Handschrift dieser Jahre zeigt, und zu jener Klasse gehört, von welcher früher mehrere Beispiele mitgeteilt worden sind, macht es nicht unwahrscheinlich, daß diese neue Wohnung sich in dem Hause befand, aus welchem Haydn kurz vorher in die Gumpendorfer Vorstadt ausgezogen war. Man wird bemerken, daß der Schreiber noch nicht jenen Grad von Vertraulichkeit mit Zmeskall erreicht hatte, welcher in den späteren Briefen an ihn jene Fülle von Scherzen hervorrief. Der Brief, dessen Original sich zu Boston befindet, lautet so:

„Hr. von Zmeskall.

Lassen Sie mich wissen, wann Sie können einige Stunden mit mir zubringen, erstens zum Hamberger mit mir zu gehen, zweitens verschiedene andere mir bedürftige Sachen mit mir zu kaufen. — Was die Nachtslichte angeht, so habe ich d. g. zufällig gefunden, die sie vollkommen befriedigen werden — je eher je lieber —

ihr

Beethoven[1].“

Zu seinem Sommeraufenthalte wählte Beethoven in diesem Jahre Hetzendorf. Diejenigen, welche die Umgebungen Wiens genauer kennen, werden bemerkt haben, daß dieses Dorf für den Liebhaber der Natur weniger Anziehungskraft hat als hundert andere in der näheren Umgebung der Stadt. Es findet sich daselbst nichts, was den, der die Einsamkeit des Waldes liebt, einladen könnte, als höchstens etwa das Dickicht in dem Garten von Schönbrunn, ungefähr zehn Minuten Weges entfernt. Möglich ist es, daß Beethovens Gesundheitszustand ihm verbot, seinem Geschmacke an weiten Gängen nachzugeben, und die kühlen Schatten von

[1] Auch Karajans Beschreibung des Hamberger Hauses (J. Haydn in London, S. 15) bestätigt unsere Annahme.

Schönbrunn, welches leicht und zu jeder Zeit zugänglich war, mögen seine Wahl bestimmt haben. Vielleicht war aber auch die Anhänglichkeit an seinen ehemaligen Herrn, den Kurfürsten Max Franz, der damals zu Hetzendorf in völliger Zurückgezogenheit lebte, nicht ganz ohne Einfluß auf Beethovens Entschluß, den Sommer hier zuzubringen. Es findet sich freilich weder in den Briefen und Aufzeichnungen Beethovens, noch in Konversationsbüchern oder Berichten über Unterhaltungen mit ihm irgend welche Anspielung auf Maximilians Rückkehr und seinen Aufenthalt in Hetzendorf, und keine Überlieferung weiß uns etwas darüber zu erzählen, ob die Einsamkeit desselben noch einmal belebt wurde von den Musikern, die ehemals in seinen Diensten gestanden hatten und jetzt in Wien lebten. Dennoch möchten wir zur Ehre Beethovens, der Familie Willmann und anderer hoffen, es möchten sich noch einmal Beweise finden, daß der Kurfürst während dieser seiner letzten Lebensjahre zuweilen durch ihre Anwesenheit erfreut wurde, daß die Konzerte des großen kurfürstlichen Schlosses in Bonn gelegentlich in einem bescheidenen Raume der kleinen Villa zu Hetzendorf erneuert wurden. Mag dem nun gewesen sein, wie ihm wolle: in diesem Sommer hörte Maximilian jedenfalls wenig Musik mehr, da er am 26. Juli 1801 starb. Drei Tage später wurden seine sterblichen Überreste mit großartigen und imposanten Zeremonien in jener Gruft der Kapuzinerkirche in Wien beigesetzt, welche vor wenigen Jahren (1867) sich abermals öffnete, um den Leib eines andern Maximilian aufzunehmen, der gleich jenem eine auswärtige Krone angenommen und ein noch unseligeres Schicksal erfahren hatte. —

Es war damals in Wien eine sehr fruchtbare Zeit für kürzere geistliche Kantaten. An bestimmten Tagen im Frühling und Spätherbst waren theatralische Aufführungen nicht gestattet, und die bedeutendsten Komponisten ergriffen die Gelegenheit, in jener Gattung ihrer Kunst ihre Erfindungskraft und Geschicklichkeit zu zeigen, teils in Konzerten zu ihrem eigenen Vorteil, teils und häufiger in solchen zu wohltätigen Zwecken. Haydn, Salieri, Winter, Süßmayer, Paer sind Namen, welche einem jeden, der die musikalischen Annalen Wiens studiert, in dieser Verbindung begegnen werden. Beethoven, der immer bereit war, auch mit dem größten Talente wenigstens in einem Werke zu konkurrieren, und der den Wunsch hegte, in seinem nächsten Konzerte ein neues großes Vokalwerk von seiner eigenen Komposition vorzuführen, entschloß sich, ein Werk dieser Gattung zu komponieren. Der gewählte Text war „Christus am Ölberg", und die Komposition desselben die große Arbeit des gegen-

wärtigen Sommers. Dieser Text wurde, wie Beethoven in einem Briefe schreibt, „von mir mit dem Dichter in Zeit von 14 Tagen geschrieben; allein der Dichter war musikalisch und hatte schon mehreres für Musik geschrieben, ich konnte mich jeden Augenblick mit ihm besprechen“. Dieser Dichter war Franz Xaver Huber, ein fruchtbarer Schriftsteller allgemeiner Literatur und ein populärer Dichter für die Wiener Bühne. Unter seinen damals neuen Erzeugnissen befand sich „Die edle Rache“, eine von Süßmayers beliebtesten Opern, und „Das unterbrochene Opferfest“, Winters Meisterwerk. Diese beiden Werke hatten ihm für jene Zeit den ersten Rang unter den österreichischen Schriftstellern dieser Gattung verschafft. Obgleich er jetzt so vergessen ist, daß es nicht einmal dem unermüdlichen Wurzbach gelungen ist, das Datum seines Todes aufzufinden und ein vollständiges Verzeichnis seiner Werke, ja auch nur der Dramen, zu liefern, so nahm er doch damals in der öffentlichen Achtung eine so hohe Stellung ein, daß wir in seiner Bereitwilligkeit, den Text zum Christus zu verfassen, nur einen neuen Beweis des großen Rufes erblicken können, dessen Beethoven damals schon genoß. Die Verdienste und Mängel des Textes brauchen hier nicht ausführlich besprochen zu werden; Beethovens eigene Worte zeigen, daß er zum Teil für dieselben mit verantwortlich war[1]).

„Auch 1805 wohnte Beethoven in Hetzendorf“, sagt Schindler „und schrieb seinen Fidelio. Eine Particularität, die sich an diese beiden großen Werke knüpft, und der sich Beethoven nach langen Jahren noch lebhaft erinnerte, war die, daß er jene beiden Werke im Dickicht des Waldes im Schönbrunner Hofgarten auf der Anhöhe zwischen zwei Eichenstämmen sitzend, die sich ungefähr zwei Fuß von der Erde vom Hauptstamme trennten, componirte. Diese ihm merkwürdig gebliebene Eiche in der Parthie zur linken Seite des Gloriets fand ich mit Beethoven noch 1823, und sie erweckte in ihm interessante Erinnerungen aus jener Zeit.“

Es ist ein vergeblicher Versuch, diesen Baum noch jetzt zu bestimmen; es stehen dort mehrere, welche, wenn man dem Wachstum von 70 Jahren Rechnung trägt, der Beschreibung Schindlers entsprechen.

---

[1]) Eine kurze Notiz über Fr. X. Huber siehe in den Vaterländischen Blättern II 385. Nach dem Vereinsschematismus von 1798 war Huber in diesem Jahre Kapellmeister des Studentenchors.

Kompositionen dieses Jahres.

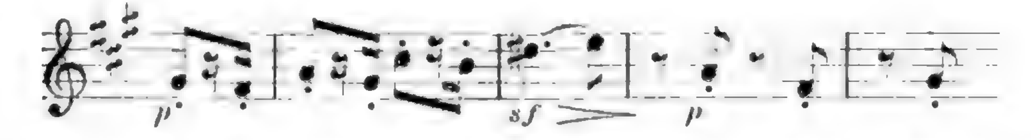
Die in diesem Jahre vollendeten Kompositionen, soweit sie festgestellt sind, waren: die Sonaten für Klavier und Violine Op. 23 und 24, die Klaviersonaten Op. 26 As-Dur, Op. 27 Es-Dur und Cis-Moll, Op. 28 D-Dur und das Quintett Op. 29 C-Dur. „Das D-moll-Andante in der Sonate Op. 28 war lange Zeit Beethovens Liebling, und er spielte sich es oft“, nach Czernys Erzählung.

Die zwölf Kontretänze und die sechs ländlerischen Tänze sind zum Teil skizziert in den ersten Zeilen des Keßlerschen Skizzenbuches. Darf man voraussetzen, daß sie für die Bälle des folgenden Winters geschrieben und aus dem Manuskript auf denselben gespielt wurden, so würden sie ebenfalls zu den in diesem Jahre fertig gewordenen Kompositionen zu rechnen sein.

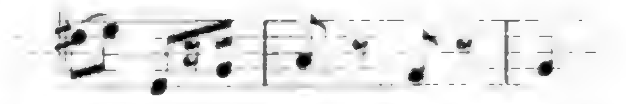
Die veröffentlichten Werke waren: das Konzert für Klavier und Orchester Op. 15, dediziert »À son Altesse Madame la Princesse Odescalchi née Comtesse Keglivics«; die Sonate für Klavier und Horn Op. 17, dediziert »À Madame la Baronne de Braun«; das Quintett für Klavier, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott Op. 16, dediziert »À son Altesse Monseigneur le Prince Régnant de Schwarzenberg«. Diese drei wurden am 21. März von Mollo u. Co. angezeigt. Dann ferner: die Prometheusmusik, von ihm selbst (nach Czerny) für Pianoforte arrangiert und dediziert »A Sua Altezza la Signora Principessa Lichnowsky nata Contessa Thun«, publiziert im Juni von Artaria als Op. 27; 6 Variations très faciles über ein eigenes Thema in G-Dur, angezeigt von Johann Traeg als ganz neu am 11. August (diese Variationen, im Jahre vorher skizziert, wurden wahrscheinlich in dem gegenwärtigen ausgearbeitet); die Sonaten Op. 23 und 24, dediziert »À Monsieur le Comte Maurice de Fries«, angezeigt am 28. Oktober; die sechs Quartette Op. 18, gewidmet »À son Altesse Monseigneur le Prince Régnant de Lobkowitz«, angezeigt (2. Lief.) ebenfalls am 28. Oktober von Mollo. Das Klavierkonzert in B, Op. 19, dediziert »À Monsieur Charles Nikl Noble de Nikelsberg«, und die Symphonie in C, Op. 21, dediziert »À son Excellence Monsieur le Baron van Swieten«, wurden beide von Hoffmeister und Kühnel in Leipzig veröffentlicht, und sicherlich vor Ende des Jahres, da sie am 16. Januar 1802 nach Wien kamen und dort angezeigt wurden. Eine Leipziger Anzeige von früherem Datum hat sich nicht gefunden.

Die beiden Violinsonaten Op. 23 A-Moll und Op. 24 F-Dur sind dem Grafen Moritz von Fries gewidmet und sollten eigentlich ein Opus bilden (Op. 23) wie auch die Voranzeige Mollos (Wiener Zeitung vom 28. Oktober 1801) beweist, desgleichen die Bezeichnung als Sonate II auf einer Kopie von Op. 24 (vgl. Thayer, Verz. 83). Skizzen des ersten Satzes finden sich im Petterschen Skizzenbuch. Eine gewisse Trockenheit, Farblosigkeit, ein Zerbröckeln in kurze Einschnitte, die auch fühlbar bleiben, wo Imitation sie überbrückt, ist wohl der Grund, daß die A-Moll-Sonate verhältnismäßig wenig gespielt wird; daß sie auch schon zu der Zeit, als Ries noch Beethovens Schüler war, sich geringerer Beliebtheit erfreute, sehe man bei Wegeler und Ries, Notizen S. 92. Es fehlt fast ganz die blühende Melodik und der kühne Schwung großer Linien. Selbst das zweite Thema des ersten Satzes gleitet fast verdrossen mit seinem gleichförmigen jambischen Rhythmus einher; ein Vergleich mit dem Feuer des (ursprünglich für Op. 30, I bestimmten) Finale der Kreutzersonate, das fast dasselbe Thema staccato gibt, wird dieses Urteil motivieren. Auch der zweite Satz (Andante scherzoso, più Allegretto A-dur $^2/_4$) kommt trotz des hellen A-Dur und mehrfacher Ansätze zu bestimmteren Themen wie:

aus einer gewissen Gedrücktheit der Stimmung nicht heraus. Hervorgehoben sei die merkwürdige Stelle:



die trotz ihrer glatten Viertaktigkeit als eine rhythmische Komplikation wirkt etwa für:



Die Takte sind charakteristisch für die ganze Sonate und ihr Haften am Kleinen, ihr sich Drehen im engen Kreise.

Der dritte Satz Allegro molto ¢ A-Moll, ein Rondo, dessen Hauptsatz direkt an Rameau anklingt, atmet trotz mehrmaligem Auftreten tröstlicher Elemente (F-Dur, B-Dur) doch dieselbe tiefe Melancholie. Man prüfe

nur die einzelnen Themen auf ihren auffallend bescheidenen melodischen Ambitus. Das Takt 25 f. zuerst auftretende viertaktige Arpeggiomotiv im Klavier und der Violine in Gegenbewegung, bringt nur ein paar schmerzliche Seufzer, in welche auch der gewaltsame Befreiungsversuch nach dem vierten Eintritt des Hauptthemas (*ff* heftige Akkordschläge und erregte Akkordfiguration) wieder ausmündet. Die ganze Sonate ist ein sehr wichtiger und in seiner Art einziger Beitrag zur Charakteristik von Beethovens Seelenleben. Wir wissen (S. 246), daß die F-Dur-Violinsonate Op. 24 eine Zwillingsschwester der A-Moll Op. 23 ist, das zweite Stück einer einheitlichen Dedikation; das Pettersche Skizzenbuch bestätigt auch die Zusammengehörigkeit beider der Entstehungszeit nach. Man wird darum gut tun, beide Sonaten direkt nacheinander zu spielen; dadurch rückt die in der A-Moll-Sonate herrschende Stimmung in das rechte Licht. Man hat die F-Dur-Sonate die „Frühlingssonate" genannt und sie ist eine der allerbeliebtesten wegen ihres freudigen Schwunges, ihres reichen melodischen Lebens. Gleich der erste Hauptgedanke bringt die Erlösung von dem Banne, in dem die A-Moll schmachtet, und flutet in einheitlichem Zuge über die Achttaktigkeit hinaus (10 Takte). Beglückt wechseln die Violine und das Klavier im Vortrage der Hauptgedanken; hier ist alles großzügig, alles natürlich weiter wachsend, selbstverständlich, so daß auch nicht ein einziges Mal eine Stockung entsteht. Die Arpeggios des Klaviers jubeln, die Triolen der Violine, ihre Triller und Tonrepetitionen sind ein freudiges Beben, und selbst der *p*-Triller des Klaviers auf groß A (am Ende der Durchführung) ist auf denselben Gefühlston eingestimmt. Das nicht lange Adagio molto espressivo $^3/_4$, in dem satteren B-Dur stehend, atmet Glück und Zufriedenheit; die leichte Andunkelung des B-Dur zum B-Moll in der Mitte des Satzes schwindet schnell vor dem tröstlichen Ges-Dur, und die Enharmonik führt sogar in das strahlende D-Dur. Ein neckisches kleines Scherzo (F-Dur $^3/_4$) frischt den Sinn für die breitere Linienführung des an Melodiosität mit dem ersten Satze konkurrierenden Schlußrondo (Allegro ma non troppo ₵) auf. Man achte besonders auf die jubelnd empordringenden Doppelschläge Takt 4 ff. des Hauptgedankens. Die Parität der beiden Instrumente ist peinlich gewahrt; dieselben überbieten einander mit immer neuen Mitteln, dem Glücksgefühl Ausdruck zu geben. Eine kleine Coda macht dem allgemeinen Jubel ein Ende durch eine beschwichtigende viertaktige Kadenz in schlichten Akkorden, die aber sofort aufgegriffen und lebhaft figuriert werden und so dem Abschlusse den Gesamtcharakter wahren.

Die As-Dur-Klaviersonate Op. 26 (dem Fürsten Karl Lichnowsky gewidmet) ist nach den Skizzenstudien Nottebohms (II. Beeth. S. 236 ff.) im Jahre 1800 entstanden; doch hat Shedlock (Musical Times August 1892 S. 464) in dem Kafkaschen Skizzenbande ein paar Ansätze zum ersten Satze in H-Moll (!) mitgeteilt, die wohl noch weiter zurückliegen (vielleicht aus der Bonner Zeit). Man wird Lenz aber nicht darum tadeln können, wenn er die Ansicht vertritt, daß das Werk unter den Klaviersonaten den Beginn eines neuen Abschnittes markiert. Es ist doch immerhin auffällig, daß Op. 26 und auch die beiden Sonaten Op. 27 die herkömmliche Satzordnung verlassen und als ersten Satz nicht ein Allegro in Sonatenform bringen. Wenn ihm auch darin Mozart vorangegangen war (Köchel 272 und 331, im letzteren Werke [A-Dur] sogar mit Variationen als ersten Satz), so hatte doch bis dahin Beethoven das normale Schema eingehalten. Eine gewisse Absichtlichkeit, ein Hervortreten freierer Verfügung über das Formenwesen ist wohl nicht in Abrede zu stellen. Ganz unverkennbar schlagen auch die Variationen ganz neue Wege ein, welche direkt zu den Charaktervariationen Op. 34 (F-Dur) überführen, die bereits Ende 1802 in Händen von Breitkopf und Härtel sind. Zwar zeigen die Variationen von Op. 26 noch nicht die kühnen Tonartwechsel von Op. 34, wohl aber ganz erhebliche Modifikationen des Charakters. Nur die beiden ersten Variationen begnügen sich mit motivischer und figurativer Verbrämung des Themas; die dritte (As-Moll) mit ihren mühselig empordringenden Synkopen unter Abstreifung aller Grazie und Verbindlichkeit der eigentlichen Melodie, mit ihren leidenschaftlichen Sforzati der Bässe und schmerzlich stöhnenden verminderten Septimenakkorden (im Zwischensatze) bereitet in frappanter Weise auf den Trauermasch vor. Selbst genau im Tempo des Themas gespielt wird diese Moll-Variation langsamer erscheinen und als eine Art Largo wirken. Die folgende vierte Variation ist dagegen ganz offenbar das Scherzo innerhalb der Variationen, keck hin und her springend, die Dynamik zwischen *pp* und wirklichem forte fluktuierend, über alle Lagen des Klaviers verfügend — diese Variation streng im Tempo zu spielen, ist kaum möglich; sie zwingt zu schnellerer Bewegung. Die letzte Variation greift dagegen wieder auf das Tempo des Themas zurück und nimmt den Doubles-Charakter wieder auf, hat auch eine Coda von rührender Einfachheit, welche den Variationensatz so bestimmt abschließt, daß nun die Kontrastierung, die somit im kleinen vorgebildet war, im großen sich wiederholen kann. Man übersehe nicht, wie in dem nun folgenden Scherzo mit Trio bei aller Verwandtschaft mit der vierten Variation der große Stil wieder

in seine Rechte tritt und statt der Miniatur-Ziselierung wieder lange Linienführungen hervortreten. In erhöhtem Maße gilt das auch für den Trauermarsch. Ob diesen wirklich der Trauermarsch aus Paers »Achille« veranlaßt hat oder einer aus einer anderen Oper Paers (da der Achilles erst 1801 aufgeführt wurde, die [älteren] ersten Skizzen aber bereits ein »pezzo caracteristico p. e. una marcia in as-moll« ins Auge fassen) ist von untergeordnetem Interesse, zumal es sich ja unter keinen Umständen bei dieser Legende um Reminiszenzen, sondern nur um eine gewaltige Überbietung Paers handelt[1]). Jedenfalls ist dieser Sonatensatz vorbildlich geworden für alle Trauermärsche der Folgezeit, zunächst den der Variation Op. 34 und den der Eroica. Wahrscheinlich stehen aber Haydns F-Moll-Variationen dem Stück näher als alle Märsche Paers!

Der hastige Wirbeltanz des Finale — eines richtigen Elfenstückes und Perpetuum mobile — tritt besonders durch die unmittelbare Nachbarschaft des Trauermarsches wirkungsvoll heraus. Es dürfte schwer halten, denselben

---

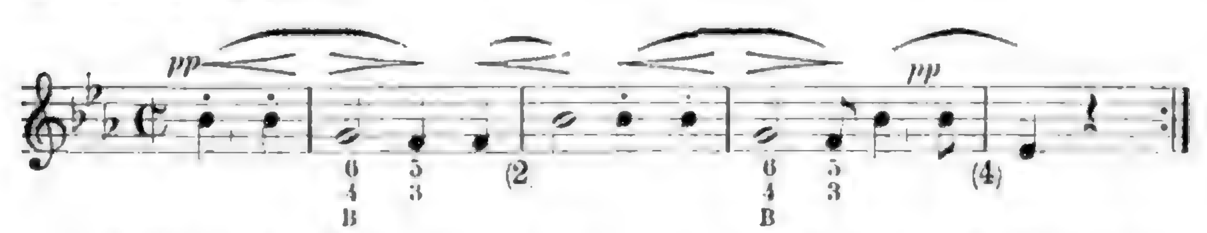
[1]) Ferdinand Paer (geboren 1771 zu Parma) hatte seit Anfang 1798 auf der Hofbühne eine Reihe anziehender und populärer Opern zur Darstellung gebracht. Da er auf einem Gebiete tätig war, welches von der Wirkungssphäre Beethovens völlig verschieden war, so bestand keine Rivalität zwischen ihnen, und ihre Beziehungen zu einander waren herzlich und freundlich. Am 6. Juni 1801 brachte Paer eine heroische Oper „Achilles“ auf die Bühne; dieselbe „ward mit rauschendem Beifall aufgenommen und verdiente diesen Beifall vollkommen“, nach den Worten des Korrespondenten der Zeitung für die elegante Welt. Paer erzählte in seinem hohen Alter Ferd. Hiller eine charakteristische Anekdote von Beethoven, welche mit Beziehung auf seine Leonore, wie er sie infolge eines Gedächtnisfehlers erzählt, unmöglich richtig sein kann, vielleicht aber mit dem Achilles zusammenhängt. Beethoven sei nämlich mit Paer in das Theater gegangen, wo eine Oper des letzteren gegeben wurde. Er saß neben ihm, und nachdem er ein Mal über das andere Mal ausgerufen: »oh que c'est beau, que c'est interessant!« habe er endlich gesagt: »il faut que je compose cela«.

Der eben zitierte Korrespondent klagt über die „Charakterlosigkeit“ der Märsche im Achilles und bestätigt so gelegentlich eine von Ries' Notizen (S. 80): „Der Trauermarsch in As moll, in der dem Fürsten Lichnowsky gewidmeten Sonate (Op. 26) entstand aus den großen Lobsprüchen, womit der Trauermarsch Paers in dessen Oper „Achilles“ von den Freunden Beethovens aufgenommen wurde.“ Von dieser Sonate, welche im Jahre 1801 vollendet wurde, sagt ferner Czerny: „Als Cramer in Wien war und ebenso durch sein Spiel wie durch die dem Haydn gewidmeten drei Sonaten (wovon die erste in As dur 3/4 Tact) großes Aufsehen erregte, schrieb Beethoven, dem man Cramer entgegenstellte, die As-Sonate Op. 26, in welcher das Finale absichtlich an die Clementi-Cramersche laufende Manier des Finale erinnert. Die Marcia Funebre wurde bei Gelegenheit eines damals sehr beliebten Trauermarsches von Paer geschrieben und der Sonate Op. 26 beigefügt.“

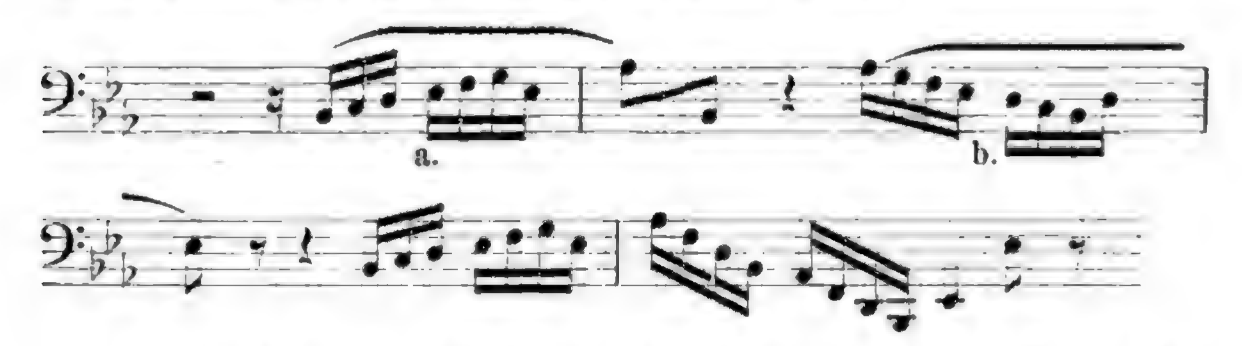
in einen programmatischen Zusammenhang mit dem Marsche auf den Tod eines Helden zu bringen. Wohl aber steht fest, daß er den schweren Druck, mit dem der Marsch die Seele belastet, mit leichter Hand hinwegfegt. Die scheinbar etüdenhafte Entwicklung des ganzen Satzes aus der gebrochene Terzen und Sexten mischenden Anfangsfigur hat zu Vergleichen mit einem As-Dur-Sonatensatze J. B. Cramers Anlaß gegeben; darüber hat man übersehen, daß Beethoven in dem Satze ein ganz eigenartiges kompositionstechnisches Problem in überaus geistreicher Weise löst, nämlich die ungezwungene Verknüpfung eines durchaus dreitaktigen Hauptgedankens (Anfangsthema) mit regulär viertaktigen Fortspinnungen; das Problem ist nämlich die Rückkehr zur Dreitaktigkeit nach längere Zeit eingehaltenem streng symmetrischen Aufbau — die umgekehrte Folge nimmt das Ohr jederzeit sofort willig auf. Man sehe nun, wie fein Beethoven jedesmal, wenn er wieder den Hauptgedanken bringen will, ohne die forthastende Bewegung zu unterbrechen, das rhythmische Gefühl durch auf der Stelle sich drehende Figuren in Verwirrung bringt, um der Wiederkehr der Dreitaktigkeit die Bahn frei zu machen. Das rätselhafte »Sonate pour M.« in den Skizzen dieser Sonate braucht wohl die Biographen nicht auf die Suche nach neuen Beziehungen Beethovens zu bringen; es dürfte vielmehr nahe liegen, dabei an einen speziellen Auftrag eines Verlegers zu denken. Unterm 22. April 1801 schreibt Beethoven an Breitkopf und Härtel: „Bei Mollo hier kommen, wenn mir recht ist, bis 8 Werke heraus“ — das pour M. wird daher einfach „für Mollo“ bedeuten. Die prächtige Faksimileausgabe der Sonate, welche Erich Prieger nach dem von ihm aufgefundenen Autograph veranstaltete (Bonn, Fr. Cohen, 1895), orientiert in der Einleitung über die Skizzen und auch über die Legenden bezüglich der Entstehung der Sätze.

Von den zwei Klaviersonaten Op. 27 ist die erste (Es-Dur) der Fürstin Johanna v. Liechtenstein, geb. Landgräfin Fürstenberg, gewidmet, die zweite (Cis-Moll) der Komtesse Giulietta Guicciardi; beide sind deshalb zuerst einzeln erschienen. Skizzen der ersten (Nottebohm, II. Beeth. S. 249f.) verbürgen ihre Entstehung im Jahre 1801. Beide Sonaten tragen auf dem Titel die Bezeichnung »quasi fantasia«, welche ausdrücklich auf das Abgehen von der schematischen Anlage hindeutet. Wenn Lenz (III. 57) die Es-Dur-Sonate als „eine der 1. Periode angehörende verhältnißmäßig schwache Arbeit“ bezeichnet und sie aus der mit Op. 26 eröffneten mittleren Gruppe der Sonaten entfernt, so beweist das nur, daß er mit derselben nichts anzufangen gewußt, dieselbe nicht verstanden, falsch ge-

hört hat. Nicht viel besser wird es aber manchem anderen gegangen sein und aus wohlbegreiflichen Gründen. Gleich der erste Satz zeigt wieder den Rhythmiker Beethoven auf neuen Pfaden. Gewöhnlich wird das Alla-Breve-Zeichen übersehen und der Satz langsamer gespielt als er gemeint ist; das ist verhängnisvoll, da die rhythmischen Verhältnisse dann unfehlbar falsch gehört werden. Ein flüchtiger Blick auf das Andante lehrt, daß in demselben durchweg (bis auf die acht Takte Coda) sämtliche Einschnitte auf die Taktmitte fallen, d. h. daß nicht die erste, sondern die zweite Halbe jedes Taktes das größere Gewicht hat, Schlußträger ist. Ist dieser Sachverhalt begriffen, so ergibt sich aber freilich an Stelle der faden Abhaspelung in lauter gleichen Motiven der Form | ♩ ♩ 𝅗𝅥 | (volltaktig), die ja Lenzs absprechendes Urteil völlig begreiflich macht, die intrikate Konzeption:

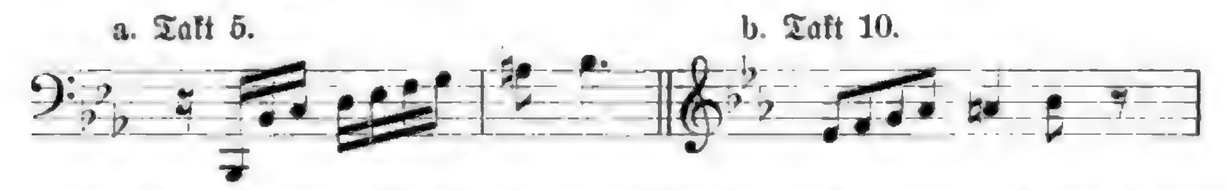


Beethovens Schuld ist es nicht, wenn die Kritiker des Werkes den Quartsextakkord nicht gesehen haben, der natürlich beide Male weibliche Endungen bedingt. Derselbe ist aber nicht so schwer zu erkennen wie der im vierten Takt des ersten Satzes des B-Dur-Trio Op. 97, der ebenfalls die Gefahr arger Mißdeutung bringt und den emphatischen Nachsatz in greulicher Weise zu verunstalten verleitet. Aber hier in Op. 27 I erschwert außer den (wie so häufig im 4/4 Takte) irreführend gesetzten Taktstrichen noch weiter die Führung der Unterstimme das Verständnis, da sie scheinbar die Taktstriche bestätigt. Aber man lese bis zum 4. Takt, und man wird inne werden, daß die beiden ersten Baßmotive unmöglich als in die schwere Zeit führend verstanden werden können:



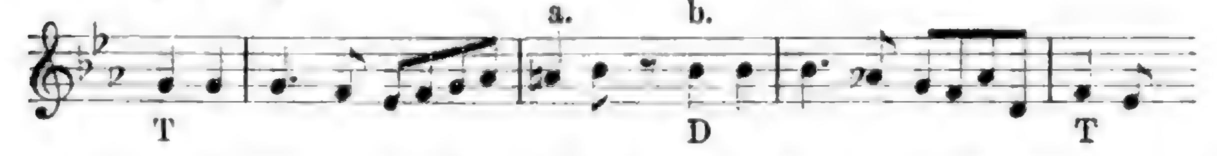
Die beiden Motive a und b stehen zwar im Verhältnis von Aufstellung und Antwort zueinander, aber nicht als führende Teile des Themas,

sondern vielmehr als Überbrückung der Cäsurstellen. Das gleiche ist der Fall mit den ähnlichen Sechzehntelgängen der nächsten vier (ebenfalls wiederholten) Takte, und W. Nagel leistet denen einen schlechten Dienst, welche nach einem Schlüssel für den Aufbau des Andante suchen, wenn er (Beethovens Klaviersonaten I. S. 196) auf zufällige annähernde Übereinstimmungen hinweist wie:



ohne doch die ganz verschieden rhythmische Lage hervorzuheben (a ist ausfüllend, überbrückend, b konstitutiv).

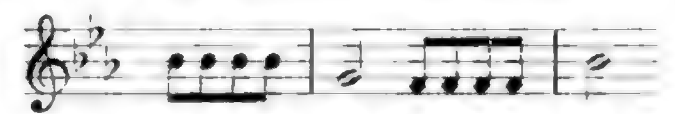
Der ganze Andante-Satz einschließlich des trioartig eingekeilten Allegro $^6/_8$ spielt in streng symmetrischen Sätzen (2. 2. 2 Takte) — nur am Ende des $^6/_8$-Teils mit einer die Rückkehr zum ₵ vermittelnden kleinen Erweiterung mit 𝄐 — mit dieser leichten Verhüllung der Lage der schweren Zeiten, Takt 9—12 der Notierung auch durch Eintritt des Harmoniewechsels auf die leichte Zeit (Übertritt zur Dominantharmonie bei b statt bei a):



In dem C-Dur $^6/_8$ führen in ähnlicher Weise die Akkordschläge auf die leichte Zeit zu Anfang jeder Zweitaktgruppe irre:

(statt bei NB² wird bei NB¹ der C-Dur-Akkord *f* voll im Baß gegriffen und bei NB² ist Pause). Das alles sind Dinge, die aus der Praxis des späteren Beethoven (mit richtig gestellten Taktstrichen) wohl bekannt sind, ebenso die sforzati des Mittelsatzes des $^6/_8$-Teiles:

Ob nicht hinter Takt 9—12 der Notierung sich eine Nebenform von Takt 1—4 verbirgt, etwa so:



wie sie nachher als „veränderte Reprise“ wirklich vorkommt, sei wenigstens angeregt; der Aufbau des Ganzen wäre dann so zu erklären:

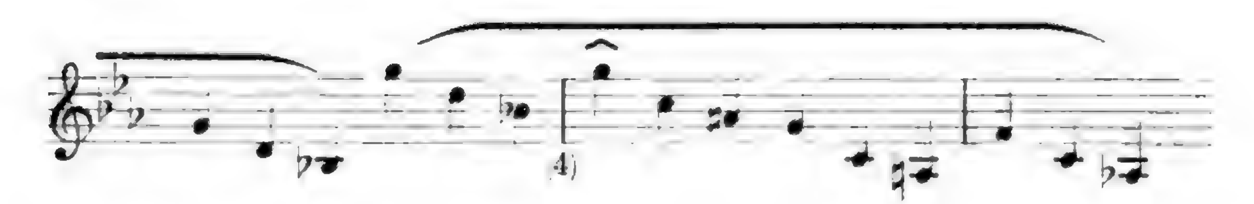
	A^1			B	A^2	
	a	b	a* (?)	c	a	b
Takte:	‖: 1—4 :‖:	5—8 :‖:	9—12 :‖	13—20 ‖:	21—28 :‖	29—36

C (6/8)		A^3		
d	e	a	b	Coda
37—44	45—61	63—70	71—78	79—86.

Dazu wäre noch zu überlegen, ob nicht auch C nur als eine Art transponierte Variierung von A anzusehen ist.

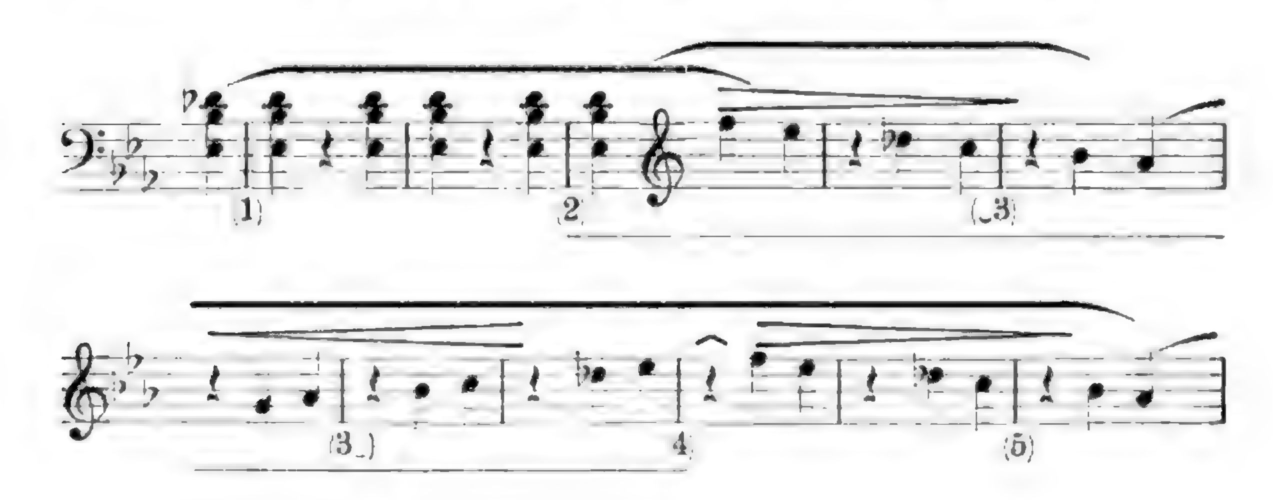
An innerer Einheitlichkeit fehlt es diesem Satze nicht; derselbe wurzelt sicher in Beethovens wachsender Freude am Variieren (beachte auch die Vertauschung von rechter und linker Hand bei der ausgeschriebenen Reprise von A^3).

Der zweite Satz Allegro molto C-moll 3/4 stellt noch viel höhere Anforderungen an das rhythmische Auffassungsvermögen als der erste. Ähnlich wie das Allegretto von Op. 10 II (das vielleicht mit Presto überschrieben wäre, wenn es dann nicht Gefahr liefe, überhastet zu werden) huscht derselbe zunächst im unisono beider Hände einher, das aber fast unmerklich in Akkordbrechungen in Gegenbewegung umsetzt, und steigert sich in unheimlichem Wechsel der Oktavenlagen aus gleitendem Piano zu hartgestoßenem Forte. Die Taktart (3/4) ist so klein gewählt, daß sie die schweren Zeiten verbirgt, wie es Beethoven zeitlebens für Sätze solcher Art liebte. Man lese 6/4 mit drei Vierteln Auftakt, so ist der erste Teil eine übersichtliche achttaktige Periode. Der zweite Teil bringt zunächst einen viertaktigen Zwischenhalbsatz und dann die Wiederholung des ersten Satzes mit Ganzschluß in C-Moll und einigen durch das Springen in anderen Oktavenlagen schwer verständlichen Verschränkungen der im ersten Teile sehr einfachen harmonischen Verhältnisse:



welche auffallend lange weibliche Endungen bringen, ohne doch den normalen Verlauf der Achttaktigkeit zu stören. Der Trioteil (As-Dur) tritt dagegen aus der strengen Symmetrie stark heraus, der erste Satz hat 14 (7), der zweite 18 (9) Takte, der erstere hat also wohl eine elliptische Bildung, der zweite eine Einschaltung. Die Durchbrechung der Melodie mit Pausen erschwert aber sehr die Feststellung, wo die Auslassung bezw. Einschaltung liegt. Dazu kommt, daß beide Teile übereinstimmend erst nach zwei Takten (Vorhang?) überhaupt Melodie zeigen. Vielleicht trifft für den Anfang die Deutung Beethovens Absicht, daß der sechste Takt zum siebenten umgedeutet ist (Zusammenschiebung der beiden Zweitaktgruppen des Nachsatzes), also statt:

Im zweiten Teil weisen dagegen die Ecken der Melodie auf eine Triolenbildung höherer Ordnung hin, so daß wohl zu verstehen ist:



Die Erklärung solcher Vorkommnisse ist gewiß die vornehmste Aufgabe der Analyse musikalischer Werke. Die Anregungen, welche nach dieser Richtung Hans von Bülow gegeben hat, werden zurzeit noch viel zu wenig gewürdigt.

Den Schluß der Sonate bildet die unlösliche Verbindung eines wunderschönen Adagio As-Dur von nur 24 Takten (drei achttaktige Sätze der Ordnung A B A*), das mit zwei kadenzartigen Takten direkt überführt zu einem fast durchweg nur zweistimmig gesetzten Rondo (Allegro vivace) von zuversichtlicher, zum Teil geradezu jubelnder Stimmung, nach welchem das Adagio verkürzt (nur acht Takte, das A* der dreisätzigen Form) in Es-Dur wiederkehrt und eine dem Rondo entwachsene Presto-Coda von wenigen Takten abschließt. Das Rondo selbst ist sehr frei und aus einem Guß gestaltet, enthält weitausgeführte, durchführungsartig mit dem Hauptgedanken (Anfang) gearbeitete Partien und verwendet auch die Nebenthemen in freien aber unverkennbaren Umgestaltungen mehrmals. Ein Grund, diese Sonate einer früheren Epoche zuzuweisen, ist nirgend ersichtlich; sie ist des Beethoven von 1801 durchaus würdig.

Die Cis-Moll-Sonate Op. 27 II ist der Komtesse Giulietta Guicciardi gewidmet, welche zu der Zeit (1801—2) Beethovens Klavierschülerin war und ohne Frage zu den Damen gezählt werden muß, die, wenn auch nur vorübergehend, seinem Herzen näher gestanden haben. Die darauf bezüglichen Daten folgen später (S. 305 ff.). Wie man diese Beziehungen aufgebauscht hat, so hat man auch in der Sonate mehr suchen zu müssen geglaubt, als ein ruhiges Urteil als berechtigt anerkennen kann. Beethoven selbst war unwillig darüber, daß man Sonaten, die er viel höher einschätzte (Op. 78), weniger beachtete als die früh unter dem Namen „Lauben-Sonate" oder „Mondscheinsonate" populär gewordene Cis-Moll, in der man wohl das „Liebeslied ohne Worte" schlechthin sehen zu müssen vermeinte, als durch Schindlers Biographie die Komtesse Guicciardi zur Adressatin des Briefs an die „unsterbliche Geliebte" (S. 300 ff.) gemacht worden war. Erst spät fand ein Brief an Dr. G. L. Grosheim Beachtung, der unterm 10. November 1819 an Beethoven schrieb: „Sie schrieben mir, daß Sie an Seumes Grab (in Teplitz) sich unter die Zahl seiner Verehrer gestellt haben . . . Es ist mir noch immer ein nicht zu unterdrückender Wunsch, es möge Ihnen,

Herr Capellmeister, gefallen, Ihre Vermählung mit Seume (ich meine die Phantasie Cis-Moll und „Die Beterin") der Welt mitzuteilen" (der Brief befindet sich in Schindlers Beethoven-Nachlaß in der Kgl. Bibliothek zu Berlin). Das Gedicht Seumes lautet:

Die Beterin.

Auf des Hochaltares Stufen kniet
Lina im Gebet, ihr Antlitz glühet,
Von der Angst der Seele hingerissen,
Zu der Hochgebenedeiten Füßen.

Ihre heißgerungnen Hände beben,
Ihre bangen, nassen Blicke schweben
Um des Welterlösers Dornenkrone,
Gnade flehend vor des Vaters Throne:

Gnade ihrem Vater, dessen Schmerzen
Ihrem lieben, kummervollen Herzen
In des Lebens schönsten Blütetagen
Bitter jeder Freude Keim zernagen;

Rettung für den Vater ihrer Tugend,
Für den einz'gen Führer ihrer Jugend,
Dem allein sie nur ihr Leben lebet,
Über dem der Hauch des Todes schwebet.

Ihre tiefgebrochnen Seufzer wehen
Ihrer Andacht heißes, heißes Flehen
Hin zum Opfer-Weihrauch; Cherubinen
Stehn bereit, der Flehenden zu dienen.

Tragt, ihr Engel, ihre Engeltränen
Betend hin, den Vater zu versöhnen!
Frommer weinte um die Dornenkrone
Nicht Maria bei dem toten Sohne.

Siehe Freund, in den Verklärungsblicken
Strahlet stilles, seliges Entzücken;
Lina streicht die Tränen von den Wangen,
Ist voll süßer Hoffnung weggegangen.

Eine Träne netzt auch meine Lider:
Vater, gib ihr ihren Vater wieder!
Gern wollt ich dem Tode nahetreten,
Könnte sie für mich so glühend beten!

Man wird sich schwer mit dem Gedanken befreunden, künftig bei dem ersten Satze dieser Sonate an Seumes schwerfällige Verse zu denken, obgleich ja der (nicht erhaltene) Brief Beethovens an Grosheim das beinahe zur Pflicht macht. Das Gebet einer Tochter um Genesung ihres

totkranken Vaters anstatt eines romantischen Liebesergusses! Doch sehe man bei Lenz (III. 58), daß auch andere darauf verfallen sind, das Adagio als eine Gnadenbitte zu verwenden (als Kyrie eleison für Gesang und Orchester von Bierey, dgl. für Gesang und Klavier von Otten). Was soll man aber mit den beiden anderen Sätzen anfangen, wenn man ernstlich den ersten im Sinne des Seumeschen Gedichtes auffaßt? Das feingliedrige, schnell vorüber eilende Allegretto Des-Dur (zu den entschieden schnellen Allegretti gehörig) hat sicher mit dem Stimmungskreise des Seumeschen Gedichtes keine Berührungspunkte und auch der aufgeregte Schlußsatz ($^4/_4$ Presto agitato) nicht; trotz seiner streng formalen Anlage (voll ausgeprägte Sonatenform mit breiten, epilogischen Partien nach dem zweiten Thema) wird letzterer eher als ein Naturstimmungsbild gelten können und als solches sich sowohl gegenüber dem zweiten als dem ersten Satze wohl differenziert abheben. Man wird darum gern der Sonate den Namen „Mondscheinsonate" lassen und den Bildern Rellstabs folgen, der den Vierwaldstätter See als Szenerie vorstellt. Aber die seelischen Vorgänge, welche solche Naturbilder auslösen, sind doch mit diesen selbst nicht identisch und keineswegs von ihnen untrennbar.

Wichtiger als solche Vergleiche ist die Würdigung der Sonate hinsichtlich der Ausnutzung der Mittel des Klaviers für die Aussprache leidenschaftlichen Empfindens. Daß sie da z. B. gegenüber Op. 22 wieder einen bedeutenden Schritt vorwärts bedeutet, steht außer Frage. Besonders an dunkeln Tinten neuer Wirkung sind der erste und letzte Satz reich. Aber auch das vibrierende Akkordpassagenwerk ist durchaus Ausdrucksmittel geworden und erscheint nirgend etüdenhaft oder virtuos. Alles lebt und bebt, wogt und schwillt, sehnt und zagt, nicht als ein äußerlich Geschehendes, sondern als innerlich Erlebtes. Gern wird man annehmen, daß das liebe „zauberische Mädchen" (Brief an Wegeler vom 16. November 1801) Anteil an der Entstehung dieser Seelengemälde hat, und daß die Widmung dieser Sonate mehr ist als ein zufälliger Ersatz für das ihr zuerst zugedachte G-Dur-Rondo, mag nun Giulietta Guicciardi die vielgesuchte „unsterbliche Geliebte" sein oder nicht.

Die D-Dur-Sonate Op. 28 trägt in dem nach Thayers Verzeichnis früher im Besitz von Johann Kafka befindlichen Autograph die Aufschrift »Gran Sonata Op. 28. 1801 da L. van Beethoven«. In Druck erschien sie 1802 (angezeigt in der Wiener Zeitung 14. August) im Verlage des Industriekontors mit der Widmung À Monsieur Joseph Noble de Sonnenfels, Conseiller aulique et Sécrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux

Arts«. Über die Persönlichkeit des Edlen von Sonnenfels gibt W. Nagel (Beethoven und seine Klaviersonaten I. 226) Näheres an mit Hinweis auf die Biographie: „Joseph von Sonnenfels. Biographische Studie aus dem Zeitalter der Aufklärung in Österreich. Von Wilibald Müller. Wien 1882.“ Der damals fast 70jährige Sonnenfels hat, soviel bekannt, Beethoven nicht näher gestanden, die Widmung war wohl vielmehr ein Ausdruck der Hochachtung für den gesinnungstüchtigen Mann, mit dessen Weltanschauung Beethoven sympathisierte. Für die Entstehungszeit ist die Aufschrift auf dem Autograph (1801) der einzige Anhaltspunkt. Skizzen scheinen ganz zu fehlen. Es entsteht daher die Frage, ob wir etwa in dem Werke wieder eine mehr oder minder starke Umarbeitung eines älteren Manuskriptes vor uns haben. Dafür sind aber weder äußere Anhaltspunkte aufzutreiben, noch innere Indizien geltend zu machen. Der sonnige Glanz, der über das Ganze sich ausbreitet, das ruhige Behagen, die abgeklärte Zufriedenheit mögen wohl direkt inspiriert sein durch den Charakter des Mannes, dem das Werk gewidmet ist. Aus Beethovens Schicksalen und dadurch bedingten Stimmungen im Jahre 1801 läßt sich das Werk schwerlich ableiten, am allerwenigsten, wenn man 1801 zum Jahre des Briefes an die unsterbliche Geliebte macht. Das Werk hat früh den Beinamen Sonata pastorale erhalten (er erscheint gedruckt zuerst in einer Ausgabe von A. Cranz), dem man eine gewisse Berechtigung nicht absprechen kann; wenn auch die Bezeichnung den Inhalt des Werkes nicht erschöpft, so trifft sie doch den Hauptcharakter ganz entschieden. Lenz hat abgezählt, daß zu Anfang der Baß 60mal das tiefe d bringt; aber der Baß hält das d auch über diese 20 ersten Takte hinaus noch weitere 19 Takte fast lückenlos durch, und Orgelpunkte und obstinate Haltetöne sind auch in den anderen Sätzen stark dominierend. Zweifellos beruht gerade in ihnen mit der Gesamtcharakter beschaulicher Heiterkeit, aber nicht in ihnen allein; zum mindesten haben Anfänge auf die schwere Zeit, weibliche Endungen und Stillstände auf höheren Schlußwerten ebenfalls daran wesentlichen Anteil. Richtig ist, daß gleich die zehn Anfangstakte diesen Charakter so feststellen. Freilich darf man zu Anfang keine Pause hören, sondern muß den Baßton in die Melodie einbeziehen, um den tiefen Atemzug zu verstehen, den dieser Anfang vorstellt (NB¹):

Ebenso wichtig ist die Beachtung der Endung bei NB^2 und die bestimmte Doppeldeutung des d^1 zugleich als Anfangsnote des zur Terz gehenden kleinen Anhanges NB^3); denn beide spielen fortgesetzt eine Hauptrolle, die Endung a d besonders verkürzt auf zwei Achtel:

Aber es ist auch wichtig, nicht zu übersehen, daß die Übergangspartie zum zweiten Thema nicht mit der schweren sondern mit der leichten Zeit einsetzt (das *sf* ist nur emphatische Betonung des Auftaktes):

Der ganze Satz würde bezüglich dieser rhythmischen Verhältnisse klipp und klar notiert scheinen, wenn die Taktart 3/4 durch 6/4 ersetzt würde, d. h. jeder zweite Taktstrich ausgelassen (Anfang mit dem vollen Takt). Es ist für die schlichte Faktur des Satzes eminent charakteristisch, daß bei solcher Herausstellung der wirklichen Takte (die Notierung hat in jedem Takte nur eine Zählzeit) sich ergibt, daß Komplikationen nicht vorkommen; nur die zwei ersten der vier Fermaten am Ende der Durchführung wären dann zweckmäßig so geschrieben:

und schließlich erscheint vor der Coda einmal ein überschüssiger Takt in der Notierung:

Der 6/4 Takt ist aber mit Recht unbeliebt, weil schlecht übersichtlich, wo entweder längere Noten (𝅗𝅥.) oder an einem Balken hängende Achtel (♪♪♪♪♪♪) fehlen. Eine wirkliche Umschreibung ist daher nicht zu

empfehlen, wohl aber ist die Orientierung über leicht und schwer in der Ordnung der Zählzeiten für das Verständnis des Satzes unentbehrlich. Stellen wie diese

ohne Orientierung über das Taktgewicht zu spielen, ist Barbarei.

Der in Rondoform angelegte zweite Satz (D-Moll $^2/_4$) bringt trotz des Moll keine Seelenkämpfe. Bleiben wir beim Naturbilde, so führt er vielleicht aus dem Sonnenlicht in Laubesschatten. Schon die Festhaltung des Grundtones D (anstatt etwa G-Moll), auch die Verwandtschaft des Rondothemas mit dem ersten Thema des ersten Satzes verhütet ein stärkeres Umschlagen der Stimmung. Dazu kommt das Wiederaufnehmen des D-Dur im Trioteile mit seinen leichtbeschwingten staccato-Triolen und den tanzartig punktierten Akkordrepetitionen. Selbst die merkwürdige synkopische Stelle (Zwischenhalbsatz des Hauptteiles), welche zufällig gerade acht Takte füllt, die aber eigentlich nur vier mit wiederholten Anhängen sind und sogar mit Umdeutung des zweiten Taktes zum dritten:

bringt kein Leid, sondern höchstens ein süßes Verlangen.

Am ärgsten leidet wohl das Scherzo unter der Neigung zu volltaktiger Leseweise. Der Pausenkünstler Beethoven gibt da eine ähnliche harte Nuß zu knacken wie in dem Allegretto von Op. 7:

Wer in diesen beiden Fällen die Pausen als Motiv-Ende hört, der muß freilich Beethoven für einen sonderbaren Kauz halten und gehört in die Gesellschaft jener Kritiker, die seine Werke absurd, bizarr und vielleicht noch schlimmeres nennen. Hätte Beethoven geschrieben:

so würde niemand über die Grenzen der einzelnen Motive im Zweifel sein; daß aber in dem graziösen Hinüberhüpfen über die Pausen innerhalb der Motive das eigentlich Beethovensche liegt, können leider viele auch heute noch nicht begreifen.

In dem Trio ist nicht das immer wiederholte fis², sondern das immer wiederholte fis² e² d² cis² h¹ der obstinate Ansatz, in dessen wechselnder Beantwortung der eigenartige Reiz dieses naiven Stückes besteht.

Das Schlußrondo bedarf keiner Erläuterung, es sei denn, daß jemand in der folgenden Stelle das hohe a² als Ende statt als neuen Anfang verstünde:

was leider nicht ausgeschlossen ist, zumal die < > irreführend gestochen sind.

Das Streichquintett C-Dur Op. 29, dem Grafen Moritz von Fries gewidmet, ist laut Aufschrift auf der Partitur (im Besitz von Paul Mendelssohn in Berlin) 1801 komponiert und erschien Ende 1802 bei Breitkopf und Härtel in Druck. Gleichzeitig erschien es aber auch bei Artaria.

Diese zweite Ausgabe hat eine förmliche Geschichte (vgl. Nottebohm, I. Beeth. S. 3 ff.). Wir geben dieselbe zunächst hier, wie sie sich in den bisher bekannten Berichten und Belegen darstellt, können aber nicht umhin, im Anhang II eine Anzahl Aktenstücke zusammenzustellen, welche das Verfahren Domenico Artarias wenn auch nicht vollständig rechtfertigen, so doch wenigstens teilweise entschuldigen und das seltsame Schwanken Beethovens in der Angelegenheit verständlich machen.

Das Quintett wurde, nach dem Berichte von Ries (S. 120), „in Wien gestohlen und erschien plötzlich bei A(rtaria) und Comp. Da es in einer Nacht abgeschrieben worden war, so fanden sich unzählige Fehler darin. . . . Beethoven benahm sich hierbei auf eine feine Art, von der man nach einem zweiten Beispiel sich vergebens umsieht. Er begehrte nämlich, A. sollte die fünfzig bereits gedruckten Exemplare mir nach Haus zum Verbessern schicken, gab mir aber zugleich den Auftrag, so grob mit Tinte auf das schlechte Papier zu corrigiren und mehrere Linien so zu durchstreichen, daß es unmöglich sei, ein Exemplar zu gebrauchen, oder zu verkaufen. Dieses Durchstreichen betraf vorzüglich das Scherzo. Seinen Auftrag befolgte ich treu u. s. w." Was Ries dieser nicht ganz korrekten Erzählung noch hinzufügt von Einschmelzung der Platten u. a., hat Nottebohm (I. Beeth. S. 3 f.) als irrig nachgewiesen. Wohl aber erfolgte eine öffentliche Erklärung des mit Recht aufgebrachten Komponisten[1]):

„An die Musikliebhaber.

Indem ich das Publicum benachrichtige, daß das von mir längst angezeigte Originalquintett in C dur bei Breitkopf und Härtel in Leipzig erschienen ist, erkläre ich zugleich, daß ich an der von den Herren Artaria und Mollo in Wien zu gleicher Zeit veranstalteten Auflage dieses Quintetts gar keinen Antheil habe. Ich bin zu dieser Erklärung vorzüglich auch darum gezwungen, weil diese Auflage höchst fehlerhaft, unrichtig und für den Spieler ganz unbrauchbar ist, wogegen die Herren Breitkopf und Härtel, die rechtmäßigen Eigenthümer dieses Quintetts, alles angewendet haben, das Werk so schön als möglich zu liefern.

Ludwig van Beethoven."

Ein Jahr später widerrief Beethoven diese Erkärung soweit sie Mollo angeht in folgender

„Nachricht an das Publikum[2]).

Nachdem ich Endesunterzeichneter den 22. Jänner 1803 in die Wiener Zeitung eine Nachricht einrücken ließ, in welcher ich öffentlich erklärte, daß die bei Hrn. Mollo veranstaltete Auflage meines Originalquintetts in C dur

---

1) Wiener Zeitung vom 22. Januar 1803.

2) Wiener Zeitung vom 31. März 1804.

nicht unter meiner Aufsicht erschienen, höchst fehlerhaft und für den Spieler unbrauchbar sey, so widerrufe ich hiermit öffentlich diese Nachricht dahin, daß Herr Mollo und Co. an dieser Auflage gar keinen Antheil haben, welches dem verehrungswürdigen Publico zur Ehrenerklärung des Hrn. Mollo und Comp. anzuzeigen mich verbunden finde.

Ludwig van Beethoven."

Wie schon Nottebohm nachgewiesen hat, war Beethoven schließlich damit einverstanden, selbst diese Ausgabe zu revidieren und zu korrigieren [1]).

Ein lebhaftes Bild der Aufregung, welche die Angelegenheit verursachte, gibt ein langer Brief Beethovens an Breitkopf und Härtel vom 13. November 1802:

„Ich eile ihnen nur das Wichtigste zu schreiben — wissen sie also, daß die Erzschurken Artaria unter der Zeit, als ich auf dem Lande wegen meiner Gesundheit wegen war, das quintett sich vom Grafen Frieß unter dem Vorwand, daß es schon gestochen und hier Existiere, sich zum Nachstich, weil das ihrige fehlerhaft, ausgebeten hatten und — wirklich vor einigen Tägen das Publikum damit erfreuen wollten — der gute Gr. F. bethört und nicht nachdenkend, ob das nicht eine schelmerey seyn könne hatte es ihnen also gegeben, mich selbst konnte er nicht fragen — ich war nicht da — doch glücklicherweise werde ich die Sache noch zu rechter Zeit gewahr, es war am Dienstag dieser Woche, in meinem Eifer meine Ehre zu retten, ihren Schaden in der größtmöglichsten Geschwindigkeit zu verhindern, zwei neue Werke bot ich diesen niederträchtigen Menschen an, um die ganze Auflage zu unterdrücken, aber ein kälterer Freund, den ich bey mir hatte, fragt mich, wollen sie diese Schurken noch belohnen? Die Sache wird also unter Bedingungen geschlossen, indem sie versicherten, es mögte bei ihnen herauskommen, was nur immer wollte, sie würden es ihnen nachstechen, diese edelmüthigen Schurken entschlossen sich also für einen Termin von 3 Wochen, wenn ihre Exemplare hier erschienen wären, nachdem also erst ihre Exemplare herauszugeben (indem sie behaupteten Gr. F. habe ihnen das Exemplar geschenkt). Für diesen termin sollte der Contract geschlossen werden und ich mußte dafür ihnen ein Werk geben, welches ich auf wenigstens 40 ‡‡ [2]) rechne. Noch ehe dieser Kontrakt geschlossen, kommt mein guter Bruder wie vom Himmel gesendet, er eilt zu Gr. Frieß, die gantze Sache ist die größte Betrügerei von der Welt, das Detail davon, wie fein sie mich vom Gr. F. abzuhalten wußten und alles übrige mit nächstem — auch ich gehe nun zu F., und beiliegender Revers mag zum Beweise dienen, daß ich alles gethan, um ihren Schaden zu verhüten — und meine Darstellung mag ihnen ebenfalls beweisen, daß mir kein Opfer zu Theuer gewesen, um meine Ehre zu retten und sie vor schaden zu bewahren. — Aus dem Revers ersehen sie zugleich die Maßregeln, ich glaube, daß sie nun so viel als möglich eilen hierher Exemplare zu senden und wenns möglich ist, um denselben Preiß wie der der schurken — Sonnleithner und ich wollen alle übrigen Maßregeln nehmen, die unß gut dünken, damit

[1]) I. Beethoveniana S. 3ff., Allg. Mus. Ztg. 1870, 9. Febr.
[2]) Dukaten.

ihre gantze Auflage vernichtet werde — merken sie sich wohl, Mollo und Artaria machen schon wirklich nur ein Handelshauß, das heißt eine gantze Familie von Schurken zusammen. — Die dedikacion an Frieß haben sie doch nicht vergessen, indem sie mein Bruder auf erstem Blatte angezeigt — den Revers habe ich ihnen selbst geschrieben, indem mein armer Bruder so viele Geschäfte hat und doch alles mögliche gethan, um sie und mich zu retten, er hat dabey in der Verwirrung einen treuen Hund, den er seinen Liebling nannte, eingebüßt, er verdient daß sie ihm selbst deswegen danken, so wie ich es selbst schon für mich gethan — stellen sie sich vor, daß ich von Dienstag bis gestern Abends spät bei diesem handel fast eintzig beschäftigt, und nur die Idee dieses Schurkenstreichs mag hinreichen, sie fühlen zu lassen, wie unangenehm es war, mit solchen elenden Menschen zu thun zu haben. —

L. v. Beethoven."

„Revers.

Unterzeichneter verpflichtet sich hiermit, das von Hr. Grafen Frieß erhaltene quintett komponiert von Lud. v. Beethoven unter gar keinem Vorwand zu verschicken, noch hier oder anderswo zu verkaufen, bis die Original Auflage 14 Täge hier in Wien in Umlauf ist.

Wien, am 12 9br 802 — Artaria Comp."

„Dieser R. ist mit eigener Hand von der Comp. unterschrieben. Benutzen sie Folgendes: ist zu haben à Vienne chez Artaria Comp. à Münich chez F. Halm, à Francfort chez Gayl et Nädler, vielleicht auch in Leipzig chez Meysel — der Preiß ist 2 Gldn. Wiener Währung. — Zwölf Exemplare, die einzigen, wie sie mir gleich anfangs versicherten, habe ich erwischt, und das alles davon abgeschrieben — der Stich ist abscheulich, alles dieses benutzen sie, sie sehen, daß wir sie auf jeden Fall in Händen haben und gerichtlich belangen können. — NB. Jede selbst persönliche Maaßregel wider A. ist mir recht."

Unterm 5. Dezember 1802 schreibt Beethovens Bruder Karl zu derselben Angelegenheit an Breitkopf und Härtel:

„Endlich werde ich Ihnen auch die Art wie mein Bruder seine Werke verhandelt bekannt machen. Wir haben bereits 34 Werke und gegen 18 Nro heraus, diese Stücke sind meistens von Liebhabern bestellt worden und mit folgendem Kontrakt: derjenige, welcher ein Stück haben will bezahlt dafür, daß er es ein halbes oder ganzes Jahr oder auch länger allein hat eine bestimmte Summe und macht sich verbindlich keinem das Manuskript zu geben, nach dieser Zeit steht es dem Autor frei damit zu machen was er will. Dieses nämliche Verhältniß war bey Grf. Frieß. Nun hat Hr. Grf. Frieß einen gewissen Conti zum Geigenmeister, an diesen hat sich Artaria gewendet und dieser wahrscheinlich[1] um 8 oder 10 ʧ gesagt das Quartett wäre schon gestochen und überall zu haben. Jetzt hat Grf. Frieß geglaubt,

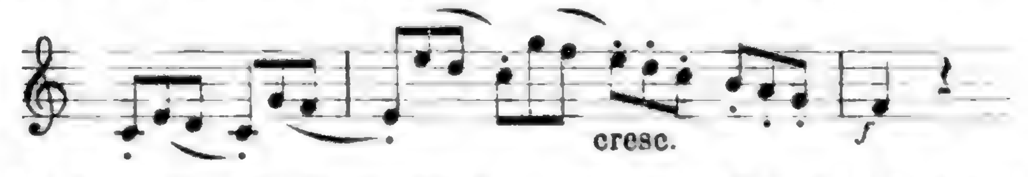
[1] Giacomo Conti, geb. 1752, gest. 1805, war seit 1797 Violinist der Hofkapelle. Das „wahrscheinlich" läßt Karls Behauptung als eine schwere Verdächtigung erscheinen, die sich wohl als unbegründet erwiesen hat, nach dem Ausgang der Angelegenheit zu urteilen.

daß nichts mehr damit zu verliehren sey und hat es ohne uns etwas davon zu sagen, gegeben ... Jetzt ist der Grf. Frieß nicht hier, wird aber in 6 Tagen wiederkommen, dann werde auch Ihre Entschädigung auf eine oder die andere Art besorgen. Dann schicke ich Ihnen beyliegenden Revers von Artaria unterschrieben zur Einsicht, den Sie mir gelegentlich zurückschicken werden. Dieser Revers kostete meinem Bruder 7 Tage, wo er gar nichts thun konnte, mich unzählige Gänge und Unannehmlichkeiten und den Verlust meines Hundes."

Da Beethovens erste Erklärung mehr als zwei Monate nach diesem Briefe und Reverse veröffentlicht ist, so fallen die Manipulationen, über die Ries berichtet, und der teilweise Neustich der Platten jedenfalls in die Zeit nach Januar 1803, die Beilegung des Konflikts sogar in das Jahr 1804.

Skizzen des Quintetts sind nicht bekannt. Es ist daher die Frage naheliegend, ob dasselbe nicht vielleicht älteren Ursprungs oder doch eine Umarbeitung älterer Entwürfe ist. Eine solche Annahme ist wohl nicht ganz abzuweisen, da mancherlei für den Beethoven von 1801 Befremdendes in dem Werke ist, so z. B. im ersten Satze die ungenügende Kontrastierung der beiden Hauptthemen, das unvermittelte mehrmalige Auftreten der Triolenpartien, das breite Zurückkommen auf das erste Thema vor der Reprise, die Unentschlossenheit der Modulationsführung usw. Andererseits kommt doch soviel Neues, Eigenartiges gerade in diesem ersten Satze heraus, daß man die Frage nach der Zeit der Entstehung dieser Ideen füglich auf sich beruhen lassen kann. Gemahnt doch das merkwürdige Wenden der Melodie Takt 8—9 (der Satz beginnt mit einem 8. Takt) direkt an Schubert:

und das heftige Triolenthema an Webers Euryanthen-Ouvertüre.



Allein schon der unverkennbare starke Einfluß des Quintetts auf Schubert (F-Moll-Phantasie, A-Moll-Sonate, H-Moll-Symphonie) würde genügen, dem ersten Satze eine große Bedeutung zu sichern. Die romantischen Elemente des Werkes sind keineswegs (wie Lenz will) auf das Finale beschränkt, das Lenz für nachkomponiert hält (Konflikt zwischen $^2/_4$- und $^6/_8$-Takt).

Da Op. 29 das einzige Originalquintett Beethovens ist, so darf man wohl fragen, warum er es bei diesem einzigen Versuche bewenden ließ (die Quintettfuge Op. 137 [vgl. IV. 76 u. 83] als Betätigung im Fugenstil mag hier aus dem Spiele bleiben). Daß das Werk planmäßig den Zuwachs einer fünften Stimme auszubeuten sucht, ist wohl ersichtlich: die sich zunächst ergebenden Möglichkeiten sind:

1) eine Gegenüberstellung von zwei verschieden besetzten drei- oder auch vierstimmigen Gruppen nach Art der mehrchörigen Anlage fünfstimmiger Vokalsätze im 16. Jahrhundert. Schon Mozart im G-Moll-Quintett hatte hierfür ein instrumentales Vorbild gegeben (erster Satz Takt 1—8: 1. und 2. Violine mit 1. Bratsche als Baß, Takt 9—17: 1. und 2. Bratsche mit Cello als Baß — ähnlich im letzten Satze gegen Ende des G-Dur-Teils. Beethoven vermannichfaltigt die Teilungen, vermeidet aber die Zuweisung der Oberstimme an eine Bratsche, in der Tat heben sich die Gruppen genügend ab, wenn einmal die erste, das andere Mal die zweite Violine (in anderer Lage) die Melodie führt. Der beginnende Chor ist dreistimmig (Takt 1—8), der (wie bei Mozart) wiederholende vierstimmig und hat noch die erste Violine zu bläserartiger Behandlung extra zur Verfügung;

2) orchestermäßige Oktavverdopplungen, sei es des Basses oder der oben aufliegenden Melodie, sei es auch einer begleitenden Mittelstimme. Man darf annehmen, daß gerade die Erfahrungen an solchen einfach besetzten Oktavführungen Beethoven überzeugt haben, daß man besser dem Orchester läßt, was des Orchesters ist. Schätzbarer erweisen sich die

3) Terzen- oder Sextenverdopplungen (1. Satz, Takt 64 ff.), wo unter der in hoher Lage sich ergehenden 1. Violine die Gruppen 2. Violine mit 1. Bratsche und 2. Bratsche mit Cello alternierend kontrapunktieren;

4) Vermehrung des Vollklangs breit über den Gesamtumfang auseinandergelegter Harmonien. Speziell diese Möglichkeit hat Beethoven mehrfach ausgenützt und durch Doppelgriffe die Zahl der gleichzeitig ausgehaltenen Töne bis auf sieben und acht gebracht;

5) für sukzessive imitierende Einsätze der effektive Zuwachs einer Stimme. An der einzigen Stelle des ersten Satzes, wo nahe gelegen hätte, diese Wirkung anzubringen (S. 5 Zeile 3 der Partitur i. d. Gesamtausgabe) läßt Beethoven das Violoncell nicht an der Imitation teilnehmen;

6) vermehrte Fülle, wo von zwei wesentlichen Stimmen die eine verdoppelt, die andere verdreifacht wird.

Es ließen sich noch einige solche Gesichtspunkte aufstellen, die aber alle zu demselben Ergebnis führen, daß die Bereicherungen des Quintetts gegenüber dem Quartett wesentlich orchestraler Natur sind und die Reinheit der auf solistische Besetzung berechneten Gattung gefährden. Die reichliche Ausnutzung der Möglichkeit stärkerer Füllung erweist sich zwar in Fortestellen und bei einzelnen Akzenten als wirksam, wird aber doch im ganzen mehr zu einem schweren Ballast. Stärkere Durchbrechungen der Vollstimmigkeit aber, also mit Vermehrung der Pausen in den Einzelstimmen und wechselndem Eingreifen bald der einen, bald der andern, erschweren die technische Ausführung in einem Maße, das den Gewinn, den die Heranziehung eines weiteren Instruments verheißt, illusorisch macht. Offenbar ist Beethoven durch diesen einmaligen Versuch zu der Überzeugung gelangt, daß er alles, was er mit dem Quintett machte, ohne wesentliche Einbuße irgendwelcher Art auch mit Verzicht auf die zweite Bratsche hätte zuwege bringen können. Die Geschichte hat ihm rechtgegeben. Obgleich schon Boccherini lange vor Beethoven die Quintettkomposition im Großen in Angriff genommen hatte (113 Quintette mit zwei Violoncelli, 12 mit zwei Bratschen) und zwar von Anfang an mit der Satzordnung der Symphonie, wodurch Lenzs Phantasterei von der durch Beethoven vermittelten Befreiung des Quintetts aus dem Kassationsstil (IV. 121) sich als haltlos erweist, so hat doch das Quartett den Sieg behalten.

Nicht unerwähnt bleibe übrigens die Verwandtschaft des Anfangsthemas des Adagio molto espressivo mit dem Thema der Variationen des Es-Dur-Quartetts Op. 127, sei es auch nur, um immer wieder darauf aufmerksam zu machen, wie in Beethoven fortgesetzt ältere Ideen fortleben und in verwandelter Gestalt neu erstehen. Der Vergleich mit Op. 127 wird aber zugleich auch den Blick dafür frei machen, daß in Op. 29 noch manches Element enthalten ist, das noch weiter zurückverweist als 1801.

Ries (Notizen S. 85) weiß zu erzählen, warum Haydn kein Quintett geschrieben; auf seine diesbezügliche Frage an Haydn selbst erhielt er „die lakonische Antwort: er habe immer an vier Stimmen genug gehabt. Man hatte mir nämlich gesagt, es seien drei Quintette von Haydn begehrt worden, die er aber nie hätte komponieren können, weil er sich in den Quartettstil so hineingeschrieben habe, daß er die fünfte Stimme nicht finden könne. Er habe angefangen, es sei aber aus einem Versuche am Ende ein Quartett, aus dem anderen eine Sonate geworden.“ Die Anekdote hat zwar eine verdächtige Ähnlichkeit mit der

von Beethovens ersten Versuchen, Quartette zu schreiben, birgt aber vielleicht einen gesünderen Kern als jene.

Nach einer Notiz in einem Konversationsbuche von 1826 rührt ein Thema des Quintetts von Schuppanzigh her (Thayer).

Siebentes Kapitel.

Briefe von 1801. Die Anfänge der Schwerhörigkeit Beethovens. Die Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung.

Wir wenden uns nun wieder zu den wichtigen Briefen Beethovens, welche diesem Jahre angehören, zunächst zwei an seinen Freund Amenda (vgl. S. 116 ff.) gerichteten, welche die Signale von 1852 in Nr. 5 veröffentlicht haben. Der erste, ohne Ort und Datum, lautet folgendermaßen:

„Wie kann Amenda zweifeln, daß ich seiner je vergessen könnte — weil ich ihm — nicht schreibe oder geschrieben — als wenn das Andenken der Menschen sich nur so gegeneinander erhalten könnte.

„Tausendmal kömmt mir der beste der Menschen, den ich kennen lernte, im Sinn, ja gewiß unter den zwei Menschen, die meine ganze Liebe besaßen, und wovon der eine noch lebt, bist du der Dritte, — wie kann das Andenken an Dich mir verlöschen — nächstens erhälst Du einen langen Brief von mir über meine jetzigen Verhältnisse und alles was Dich von mir interessiren kann. Leb wohl, lieber, guter, edler Freund, erhalte mir immer Deine Liebe, Deine Freundschaft, so wie ich ewig bleibe

Dein treuer Beethoven."

Der längere Brief, den Beethoven hier seinem Freunde versprach, ist vom 1. Juni (1801) datiert.

„An Herrn Carl Amenda zu Wirben in Curland.

Wien, den 1. Juni.

Mein lieber, mein guter Amenda, mein herzlicher Freund, mit inniger Rührung, mit gemischtem Schmerz und Vergnügen habe ich Deinen letzten Brief erhalten und gelesen. — Womit soll ich Deine Treue, Deine Anhänglichkeit an mich vergleichen, o das ist recht schön, daß Du mir immer so gut geblieben, ja ich weiß Dich auch mir vor allen bewährt und herauszuheben, Du bist kein Wiener Freund, nein Du bist einer von denen, wie sie mein vater-

ländischer Boden hervorzubringen pflegt, wie oft wünsche ich Dich bei mir, denn Dein B. lebt sehr unglücklich, im Streit mit Natur und Schöpfer, schon mehrmals fluchte ich letzterem, daß er seine Geschöpfe dem kleinsten Zufalle ausgesetzt, so daß oft die schönste Blüthe dadurch zernichtet und zerknickt wird, wisse, daß mir der edelste Theil, mein Gehör, sehr abgenommen hat, schon damals als Du noch bei mir warst, fühlte ich davon Spuren und ich verschwieg's, nun ist es immer ärger geworden, ob es wird wieder können geheilt werden, das steht noch zu erwarten, es soll von den Umständen meines Unterleibs herrühren, was nun den betrifft, so bin ich auch fast ganz hergestellt, ob nun auch das Gehör besser werden wird, das hoffe ich zwar aber schwerlich, solche Krankheiten sind die unheilbarsten. Wie traurig ich nun leben muß, alles was mir lieb und theuer ist, meiden und dann unter so elenden egoistischen Menschen, wie ***, ***, u. s. w. ich kann sagen unter allen ist mir Lichnowski der erprobteste, er hat mir seit vorigem Jahr 600 fl. ausgeworfen, das und der gute Abgang meiner Werke, setzt mich in Stand ohne Nahrungssorgen zu leben, alles was ich jetzt schreibe, kann ich gleich 5mal verkaufen, und auch gut bezahlt haben, — ich habe ziemlich viel die Zeit geschrieben, da ich höre, daß Du bei *** Claviere bestellt hast, so will ich Dir dann manches schicken in dem Verschlag so eines Instruments, wo es Dich nicht soviel kostet. — Jetzt ist zu meinem Trost wieder ein Mensch hergekommen, mit dem ich das Vergnügen des Umgangs und der uneigennützigen Freundschaft theilen kann, er ist einer meiner Jugendfreunde, ich habe ihm schon oft von Dir gesprochen und ihm gesagt, daß seit ich mein Vaterland verlassen, Du einer derjenigen bist, die mein Herz ausgewählt hat, — auch ihm kann der *** nicht gefallen, er ist und bleibt zu schwach zur Freundschaft, ich betrachte ihn und *** als blosse Instrumente worauf ich, wenn's mir gefällt, spiele aber nie können sie volle — Zeugen meiner innern und äußern Thätigkeit, ebensowenig als wahre Teilnehmer von mir werden, ich taxire sie nur nach dem was sie mir leisten. O wie glücklich wäre ich jetzt, wenn ich mein vollkommenes Gehör hätte, dann eilte ich zu Dir, aber so von Allem muß ich zurückbleiben, meine schönsten Jahre werden dahin fliegen, ohne alles das zu wirken, was mir mein Talent und meine Kraft geheißen hätten — Traurige Resignation, zu der ich meine Zuflucht nehmen muß, ich habe mir freilich vorgenommen, mich über alles das hinauszusetzen, aber wie wird es möglich sein? Ja Amenda, wenn nach einem halben Jahre mein Uebel unheilbar wird, dann mache ich Anspruch auf Dich, dann mußt Du alles verlassen und zu mir kommen, ich reise dann (bei meinem Spiel und Composition macht mir mein Uebel noch am wenigsten, nur am meisten im Umgang) und Du mußt mein Begleiter sein, ich bin überzeugt, mein Glück wird nicht fehlen, womit könnte ich mich jetzt nicht messen, ich habe seit der Zeit Du fort bist, alles geschrieben, bis auf Opern und Kirchensachen, ja Du schlägst mirs nicht ab, Du hilfst Deinem Freund seine Sorgen, seine Uebel tragen. Auch mein Clavierspielen habe ich sehr vervollkommnet, und ich hoffe diese Reise soll auch Dein Glück vielleicht noch machen, Du bleibst hernach ewig bei mir. — Ich habe alle Deine Briefe richtig erhalten, so wenig ich Dir auch antwortete, so warst Du doch immer mir gegenwärtig und mein Herz schlägt so zärtlich wie immer für Dich. — Die Sache meines Gehörs bitte ich Dich als ein

großes Geheimniß aufzubewahren und Niemand wer es auch sei anzuvertrauen. Schreibe mir recht oft, Deine Briefe, wenn sie auch noch so kurz sind, trösten mich, thun mir wohl, und ich erwarte bald wieder von Dir, mein Lieber, einen Brief. — Dein Quartett gieb ja nicht weiter, weil ich es sehr umgeändert habe, indem ich erst jetzt recht Quartetten zu schreiben weiß, was Du schon sehen wirst, wenn Du sie erhalten wirst — Jetzt leb wohl! lieber Guter, glaubst Du vielleicht, daß ich Dir hier etwas Angenehmes erzeigen kann, so versteht sich's von selbst, daß Du zuerst davon Nachricht giebst

Deinem treuen dich wahrhaft liebenden

L. v. Beethoven."

In demselben Monate schrieb Beethoven wieder an den Verleger Hoffmeister[1]) folgendermaßen:

„Wien, Juni 1801.

Ein wenig verwundert bin ich wirklich über das, was Sie mir durch den hiesigen Besorger Ihrer Geschäfte haben sagen lassen; fast möchte es mich verdrießen, daß Sie mich eines so schlechten Streichs fähig halten.

Ein andres wäre es, ich hätte meine Sache nur gewinnsüchtigen Krämern verhandelt und machte dann noch versteckter Weise eine andre gute Spekulazion; aber Künstler gegen Künstler, das ist etwas stark, mir so etwas zuzumuthen; mir scheint das Ganze entweder völlig ausgedacht, um mich zu prüfen, oder blos Vermuthung zu sein; auf jeden Fall diene ich Ihnen hiermit, daß ich, ehe Sie das Septett von mir erhielten, ich es dem Hrn. Salomon (um es in seinem Concert aufzuführen, dieses geschah blos aus Freundschaft) nach London schickte, aber mit dem Beisatze, ja zu sorgen, daß es nicht in fremde Hände komme, weil ich gesonnen sei, es in Deutschland stechen zu lassen, worüber wenn Sie es nöthig finden, Sie sich selbst bei ihm erkundigen können.

Um Ihnen aber noch einen Beweiß von meiner Rechtschaffenheit zu geben, gebe ich Ihnen hiermit meine Versicherung, daß ich das Septett, das Concert, die Symphonie und die Sonate niemand in der Welt verkauft habe, als Ihnen, Herr Hofmeister und Kühnel, und daß Sie es förmlich als Ihr ausschließliches Eigenthum ansehen können, wofür ich mit meiner Ehre hafte. Sie können diese Versicherung auf jeden Fall brauchen wie Sie wollen.

Uebrigens glaube ich ebenso wenig, daß Salomon eines so schlechten Streichs: das Septett stechen zu lassen, fähig ist als ich, es ihm verkauft zu haben. Ich bin so gewissenhaft, daß ich verschiedenen Verlegern den Clavierauszug vom Septett stechen zu lassen, um den sie mich angesucht haben, abgeschlagen und doch weiß ich nicht einmal, ob Sie auf diese Art davon Gebrauch machen werden.

Hier folgen die längst versprochenen Titel von meinen Werken: . . .

An den Titeln wird noch manches zu ändern oder zu verbessern sein, das überlasse ich Ihnen. Nächstens erwarte ich von Ihnen ein Schreiben und auch bald nun die Werke, welche ich wünsche gestochen zu sehen, indem andre schon herausgekommen und kommen, welche sich auf diese Nummern be-

[1]) Original im Besitz der Firma C. F. Peters.

ziehen. An Salomon habe ich auch geschrieben, da ich aber Ihre Aussagen blos für Gerücht halte, das Sie ein wenig zu leichtgläubig aufnahmen, oder gar für Vermuthung, die sich Ihnen vielleicht, da Sie von ungefähr davon gehört haben, daß ich es Salomon geschickt, aufgedrungen hat, so kann ich nicht anders, als mit einiger Kälte, so leichtgläubigen Freunden mich nennen

Ihren

Freund

L. v. Beethoven."

Zu Ende desselben Monats richtete er folgenden längeren Brief an Wegeler, welchen dieser in den Notizen (S. 22 fg.) mitgeteilt hat.

„Wien, den 29. Juni.

Mein guter, lieber Wegeler!

Wie sehr danke ich Dir für Dein Andenken an mich; ich habe es so wenig verdient und um Dich zu verdienen gesucht, und doch bist Du so sehr gut, und läßt Dich durch nichts, selbst durch meine unverzeihliche Nachlässigkeit nicht abhalten, bleibst immer der treue, gute, biedere Freund. — Daß ich Dich und überhaupt euch, die ihr mir einst alle so lieb und theuer waret, vergessen könnte, nein, das glaubt nicht; es gibt Augenblicke, wo ich mich selbst nach euch sehne, ja bei euch einige Zeit zu verweilen wünsche. — Mein Vaterland, die schöne Gegend, in der ich das Licht der Welt erblickte, ist mir noch immer so schön und deutlich vor meinen Augen, als da ich euch verließ; kurz ich werde diese Zeit als eine der glücklichsten Begebenheiten meines Lebens betrachten, wo ich euch wieder sehen und unsern Vater Rhein begrüßen kann. Wann dies seyn wird, kann ich Dir noch nicht bestimmen. — So viel will ich euch sagen, daß ihr mich nur recht groß wieder sehen werdet; nicht als Künstler sollt ihr mich größer, sondern auch als Mensch sollt ihr mich besser, vollkommener finden, und ist dann der Wohlstand besser in unserm Vaterlande, dann soll meine Kunst sich nur zum Besten der Armen zeigen. O glückseliger Augenblick, wie glücklich halte ich mich, daß ich dich herbeischaffen, dich selbst schaffen kann! — Von meiner Lage willst Du was wissen; nun, sie wäre eben so schlecht nicht. Seit vorigem Jahr hat mir Lichnowsky, der, so unglaublich es Dir auch ist, wenn ich Dir es sage, immer mein wärmster Freund war, und geblieben ist, (kleine Mißhelligkeiten gab es ja auch unter uns, und haben eben diese unsere Freundschaft nicht befestigt?) eine sichere Summe von 600 Fl. ausgeworfen, die ich, so lange ich keine für mich passende Anstellung finde, ziehen kann; meine Compositionen tragen mir viel ein, und ich kann sagen, daß ich mehr Bestellungen habe, als fast möglich ist, daß ich befriedigen kann. Auch habe ich auf jede Sache 6, 7 Verleger und noch mehr, wenn ich mir's angelegen sein lassen will: man accordirt nicht mehr mit mir, ich fordere und man zahlt. Du siehst, daß es eine hübsche Sache ist, z. B. ich sehe einen Freund in Noth, und mein Beutel erlaubt eben nicht, ihm gleich zu helfen, so darf ich mich nur hinsetzen und in kurzer Zeit ist ihm geholfen. — Auch bin ich ökonomischer, als sonst; sollte ich immer hier bleiben, so bringe ich's auch sicher dahin, daß ich jährlich immer einen Tag zur Akademie erhalte, deren ich einige gegeben. Nur hat der neidische Dämon, meine schlimme Gesundheit mir einen schlechten Stein in's Bret geworfen, nämlich: mein

Gehör ist seit drei Jahren immer schwächer geworden und zu diesem Gebrechen soll mein Unterleib, der schon damals, wie Du weißt, elend war, hier aber sich verschlimmert hat, indem ich beständig mit einem Durchfall behaftet war, und mit einer dadurch außerordentlichen Schwäche, die erste Veranlassung gegeben haben. Frank[1]) wollte meinem Leibe den Ton wieder geben durch stärkende Medizinen, und mein Gehör durch Mandelöhl, aber prosit! daraus ward nichts, mein Gehör ward immer schlechter und mein Unterleib blieb immer in seiner vorigen Verfassung; das dauerte bis voriges Jahr im Herbst, wo ich manchmal in Verzweiflung war. Da rieth mir ein medizinischer Asinus das kalte Bad für meinen Zustand, ein Gescheiterer das gewöhnliche lauwarme Donaubad; das that Wunder; mein Bauch ward besser, mein Gehör blieb, oder ward noch schlechter. Diesen Winter ging's mir wirklich elend. da hatte ich wirklich schreckliche Koliken und ich sank wieder ganz in meinen vorigen Zustand zurück, und so blieb's bis vor ungefähr vier Wochen, wo ich zu Vering[2] ging, indem ich dachte, daß dieser Zustand zugleich auch einen Wundarzt erfordere, und ohnedem hatte ich immer Vertrauen zu ihm. Ihm gelang es nun fast gänzlich diesen heftigen Durchfall zu hemmen; er verordnete mir das laue Donaubad, wo ich jedes Mal noch ein Fläschchen stärkender Sachen hineingießen mußte, gab mir gar keine Medizin, bis vor ungefähr vier Tagen Pillen für den Magen und einen Thee für's Ohr, und darauf kann ich sagen, befinde ich mich stärker und besser; nur meine Ohren, die sausen und brausen Tag und Nacht fort. Ich kann sagen, ich bringe mein Leben elend zu, seit zwei Jahren fast meide ich alle Gesellschaften, weils mir nicht möglich ist den Leuten zu sagen: ich bin taub. Hätte ich irgend ein anderes Fach, so gings noch eher, aber in meinem Fache ist das ein schrecklicher Zustand; dabei meine Feinde, deren Zahl nicht geringe ist, was werden diese hiezu sagen! — Um Dir einen Begriff von dieser wunderbaren Taubheit zu geben, so sage ich Dir, daß ich mich im Theater ganz dicht am Orchester anlehnen muß, um den Schauspieler zu verstehen. Die hohen Töne von Instrumenten, Singstimmen, wenn ich etwas weit weg bin, höre ich nicht; im Sprechen ist es zu verwundern, daß es Leute giebt, die es niemals merkten[3]; da ich meistens Zerstreuungen hatte, so hält man es dafür. Manch-

---

[1]) Peter Frank, Direktor der medizinischen Studien in Pavia, dann des allgemeinen Krankenhauses in Wien; erster klassischer Schriftsteller über Medizinal-Polizei usw. vgl. S. 133). Beethoven unterstrich wahrscheinlich das Wort Ton, weil er es mit der schönen Bedeutung, die er kannte, nicht in Einklang bringen konnte, — oder lachte er darüber? (Wegeler.)

[2] Gerhard von Vering, Dirigierender Stabs-Feld-Arzt, Kaiserlicher Rat, Indigena von Ungarn, Vater des in Deutschland und Frankreich rühmlichst bekannten praktischen Arztes Joseph von Vering in Wien und 1808 Schwiegervater Stephans von Breuning. „Schon aus diesem und dem nachfolgenden Briefe ersieht man, daß Beethoven außer seiner Harthörigkeit an mancherlei Übeln litt, und daß von Seyfrieds Äußerung (S. 13): ‚Krankheiten hat er (Beethoven) nie gekannt, trotz der ihm eigenen ungewöhnlichen Lebensweise‘ große Einschränkung fordert.“ (Wegeler.)

[3]) Selbst Ries merkte, wie man sehen wird, in den ersten zwei Jahren nichts davon. (Wegeler.)

mal auch hör' ich den Redenden, der leise spricht, kaum, ja die Töne wohl, aber die Worte nicht; und doch sobald Jemand schreit, ist es mir unausstehlich. Was es nun werden wird, das weiß der liebe Himmel. Vering sagt, daß es gewiß besser werden wird, wenn auch nicht ganz. Ich habe schon oft — — mein Dasein verflucht; Plutarch hat mich zu der Resignation geführt. Ich will, wenn's anders möglich ist, meinem Schicksale trotzen, obschon es Augenblicke meines Lebens geben wird, wo ich das unglücklichste Geschöpf Gottes sein werde. Ich bitte Dich, von diesem meinem Zustande niemanden, auch nicht einmal der Lorchen[1]) etwas zu sagen, nur als Geheimniß vertrau' ich Dir's an; lieb wäre mir's, wenn Du einmal mit Vering darüber briefwechseltest. Sollte mein Zustand fortdauern, so komme ich künftiges Frühjahr zu Dir; Du miethest mir irgend in einer schönen Gegend ein Haus auf dem Lande, und dann will ich ein halbes Jahr ein Bauer werden. Vielleicht wird's dadurch geändert. Resignation! welches elende Zufluchtsmittel, und mir bleibt es doch das einzig übrige. Du verzeihst mir doch, daß ich Dir in Deiner ohnedies trüben Lage noch auch diese freundschaftliche Sorge aufbinde. Steffen Breuning ist nun hier und wir sind fast täglich zusammen; es thut mir so wohl, die alten Gefühle wieder hervorzurufen. Er ist wirklich ein guter, herrlicher Junge geworden, der was weiß, und das Herz, wie wir alle mehr oder weniger, auf dem rechten Fleck hat. Ich habe eine sehr schöne Wohnung jetzt, welche auf die Bastey geht und für meine Gesundheit einen doppelten Werth hat. Ich glaube wohl, daß ich es werde möglich machen können, daß Breuning zu mir komme. Deinen Antiochum[2]) sollst Du haben, und auch noch recht viele Musikalien von mir, wenn Du anders nicht glaubst, daß es Dich zu viel kostet. Aufrichtig, Deine Kunstliebe freut mich doch noch sehr. Schreibe mir nur, wie es zu machen ist, so will ich Dir alle meine Werke schicken, das nun freilich eine hübsche Zahl ist und sich täglich vermehrt. — Statt des Portraites meines Großvaters, welches ich Dich bitte, mir sobald als möglich mit dem Postwagen zu schicken, schicke ich Dir das seines Enkels, Deines Dir immer guten und herzlichen Beethoven, welches hier bei Artaria, die mich darum oft ersuchten, so wie viele andere, auch Kunsthandlungen, herauskommt. — Stoffeln[3]) will ich nächstens schreiben und ihm ein wenig den Text lesen über seine störrige Laune. — Ich will ihm die alte Freundschaft recht in's Ohr schreien, er soll mir heilig versprechen, euch in euren ohnedies trüben Umständen nicht noch mehr zu kränken. Auch der guten Lorchen will ich schreiben. Nie habe ich einen unter euch lieben Guten vergessen, wenn ich auch gar nichts von mir hören ließ: aber Schreiben, das weißt Du, war nie meine Sache; auch die besten Freunde haben jahrelang keinen Brief von mir erhalten. Ich lebe nur in meinen Noten, und ist das eine kaum da, so ist das andere schon angefangen. So wie ich jetzt schreibe, mache ich oft drei, vier Sachen zugleich. — Schreibe mir jetzt öfter; ich will

[1]) Eleonore von Breuning, Wegelers Frau. Vgl. Bd. I² S. 210.

[2]) Ein bekanntes Bild von Füger, Direktor der Maler-Akademie in Wien, wie Erasistratus die Liebe des Antiochus zu seiner Stiefmutter Stratonice erkennt. (Wegeler.)

[3]) Christoph von Breuning, später Geheimer Revisions-Rat in Berlin. (Wegeler.)

schon Sorge tragen, daß ich Zeit finde, Dir zuweilen zu schreiben. Grüße mir alle, auch die gute Frau Hofräthin[1]) und sag' ihr, daß ich noch zuweilen einen „raptus han". Was K. angeht, so wundere ich mich gar nicht über deren Veränderung. Das Glück ist kugelrund und fällt daher natürlich nicht immer auf das Edelste, das Beste. — Wegen Ries, den mir herzlich grüße, ein Wort; was seinen Sohn anbelangt, will ich Dir näher schreiben, obschon ich glaube, daß, um sein Glück zu machen, Paris besser als Wien sei; Wien ist überschüttet mit Leuten, und selbst dem besten Verdienst fällt es dadurch hart, sich zu halten. Bis den Herbst oder bis zum Winter werde ich sehen was ich für ihn thun kann, weil dann alles wieder in die Stadt eilt. — Leb wohl, guter, treuer Wegeler! Sei versichert von der Liebe und Freundschaft

Deines

Beethoven."

Gegen Ende des Jahres schrieb er wiederum ausführlich an Wegeler; auch dieser Brief (Notizen S. 38) muß hier seine Stelle finden.

„Wien, am 16. November 1801.

Mein guter Wegeler! ich danke Dir für den neuen Beweis Deiner Sorgfalt um mich, um so mehr, da ich es so wenig um Dich verdiene. — Du willst wissen, wie es mir geht, was ich brauche; so ungerne ich mich von dem Gegenstande überhaupt unterhalte, so thue ich es doch noch am liebsten mit Dir.

Vering läßt mich nun schon seit einigen Monaten immer Vesicatorien auf beide Arme legen, welche aus einer gewissen Rinde, wie Du wissen wirst, bestehen[2]). — Das ist nun eine höchst unangenehme Cur, indem ich immer ein Paar Tage des freien Gebrauchs (ehe die Rinde genug gezogen hat,) meiner Arme beraubt bin, ohne der Schmerzen zu gedenken; es ist nun wahr, ich kann es nicht leugnen, das Sausen und Brausen ist etwas schwächer, als sonst, besonders am linken Ohre, mit welchem eigentlich meine Gehörkrankheit angefangen hat, aber mein Gehör ist gewiß um nichts noch gebessert; ich wage es nicht zu bestimmen, ob es nicht eher schlechter geworden. — Mit meinem Unterleibe geht's besser; besonders wenn ich einige Tage das lauwarme Bad gebrauche, befinde ich mich 8 auch 10 Tage ziemlich wohl; sehr selten einmal etwas Stärkendes für den Magen; mit den Kräutern auf den Bauch fange ich jetzt auch nach Deinem Rathe an. — Von Sturzbädern will Vering nichts wissen; überhaupt aber bin ich mit ihm sehr unzufrieden; er hat gar zu wenig Sorge und Nachsicht für so eine Krankheit; käme ich nicht einmal zu ihm, und das geschieht auch mit viel Mühe, so würde ich ihn nie sehen. — Was hältst Du von Schmidt[3])? Ich wechsle zwar nicht gern, doch scheint mir, Vering ist zu sehr Praktiker, als daß er sich viel neue Ideen durchs Lesen verschaffte. — Schmidt scheint mir hierin ein ganz anderer

---

[1]) Die Mutter von Breuning (Wegeler).

[2]) Die Rinde von Daphne mezereum — Seidelbast (Wegeler).

[3] Joh. Adam Schmidt, k. k. Rat, Feldstabsarzt, öffentl. und ordentl. Lehrer der Heilkunde an der Josephinischen Akademie, Augenarzt, Verfasser mehrerer klassischen Schriften. Wegeler.

Mensch zu sein und würde vielleicht auch gar nicht so nachlässig sein. — Man spricht Wunder von Galvanism; was sagst Du dazu? ein Mediziner sagte mir, er habe ein taubstummes Kind sehen sein Gehör wieder erlangen (in Berlin) und einen Mann, der ebenfalls sieben Jahre taub gewesen und sein Gehör wieder erlangt habe. — Ich höre eben, Dein Schmidt macht hiermit Versuche. —

Etwas angenehmer lebe ich jetzt wieder, indem ich mich mehr unter Menschen gemacht. Du kannst es kaum glauben, wie öde, wie traurig ich mein Leben seit 2 Jahren zugebracht; wie ein Gespenst ist mir mein schwaches Gehör überall erschienen, und ich floh die Menschen, mußte Misanthrop scheinen und bin's doch so wenig. — Diese Veränderung hat ein liebes, zauberisches Mädchen hervorgebracht, das mich liebt, und das ich liebe; es sind seit 2 Jahren wieder einige selige Augenblicke, und es ist das erste mal, daß ich fühle, daß Heirathen glücklich machen könnte; leider ist sie nicht von meinem Stande, — und jetzt — könnte ich nun freilich nicht heirathen; ich muß mich nun noch wacker herumtummeln. Wäre mein Gehör nicht, ich wäre nun schon lange die halbe Welt durchgereiset und das muß ich. — Für mich giebt es kein größeres Vergnügen, als meine Kunst zu treiben und zu zeigen. — Glaub' nicht, daß ich bei euch glücklich sein würde. Was sollte mich auch glücklicher machen? Selbst eure Sorgfalt würde mir wehe thun, ich würde jeden Augenblick das Mitleiden auf euren Gesichtern lesen und würde mich nur noch unglücklicher finden. — Jene schönen vaterländischen Gegenden, was war mir in ihnen beschieden? Nichts, als die Hoffnung auf einen bessern Zustand; er wäre mir nun geworden — ohne dieses Uebel! O die Welt wollte ich umspannen von diesem frei! Meine Jugend, ja ich fühle es, sie fängt erst jetzt an; war ich nicht immer ein siecher Mensch? Meine körperliche Kraft nimmt seit einiger Zeit mehr als jemals zu und so meine Geisteskräfte. Jeden Tag gelange ich mehr zu dem Ziel, was ich fühle, aber nicht beschreiben kann. Nur hierin kann Dein Beethoven leben. Nichts von Ruhe! — ich weiß von keiner andern, als dem Schlaf, und wehe genug thut mir's, daß ich ihm jetzt mehr schenken muß, als sonst. Nur halbe Befreiung von meinem Uebel, und dann — als vollendeter, reifer Mann, komme ich zu euch, erneuere die alten Freundschaftsgefühle. So glücklich als es mir hienieden beschieden ist, sollt ihr mich sehen, nicht unglücklich. — Nein, das könnte ich nicht ertragen, ich will dem Schicksal in den Rachen greifen; ganz niederbeugen soll es mich gewiß nicht. — O es ist so schön, das Leben tausendmal leben! — Für ein stilles Leben, nein, ich fühl's, ich bin nicht mehr dafür gemacht. — Du schreibst mir doch so bald, als möglich. — Sorget, daß der Steffen sich bestimmt, sich irgendwo im deutschen Orden anstellen zu lassen. Das Leben hier ist für seine Gesundheit mit zu viel Strapazzen verbunden. Noch obendrein führt er ein so isolirtes Leben, daß ich gar nicht sehe, wie er so weiter kommen will. Du weißt, wie das hier ist; ich will nicht einmal sagen, daß Gesellschaft seine Abspannung vermindern würde, man kann ihn auch nirgends hinzugehen überreden. — Ich habe einmal bei mir vor einiger Zeit Musik gehabt; unser Freund Steffen blieb doch aus[1].

---

[1]) Es mußte die Verstimmung bei diesem Freunde um so größer sein, als Breuning ein Musikliebhaber, vom Vater Ries zu einem vorzüglichen Violinspieler

— Empfehle ihm doch mehr Ruhe und Gelassenheit, ich habe schon auch Alles angewendet; ohne diese kann er nie weder glücklich noch gesund sein. — Schreib' mir nur im nächsten Briefe, ob's nichts macht, wenn's recht viel ist, was ich Dir von meiner Musik schicke; Du kannst zwar das, was Du nicht brauchst, wieder verkaufen, und so hast Du Dein Postgeld — mein Portrait auch. — Alles mögliche Schöne und Verbindliche an die Lorchen — auch die Mama — auch Christoph. — Du liebst mich doch ein wenig? sei sowohl von dieser (meiner Liebe), als auch von der Freundschaft überzeugt Deines Beethoven." —

Eines der frühesten Projekte der neuen Firma Hoffmeister und Kühnel war die Herausgabe von „J. Seb. Bachs sämtlichen theoretischen und praktischen Klavier- und Orgelwerken[1])." Das erste Heft enthielt: 1. Tokkata in D-Moll. 2. 15 Inventionen. 3. das wohltemperierte Klavier (zum Teil); das 2. Heft: 1. 15 Sinfonien zu drei Stimmen. 2. Fortsetzung des wohltemperierten Klaviers. Damit vergleiche man nun, was Schindler (Bd. 2. S. 184 der dritten Ausgabe) sagt: „Von dem Erzvater, Joh. Seb. Bach, war der Vorrat nur ein sehr kleiner. Einige Motetten ausgenommen, die meistens im häuslichen Kreise bei van Swieten gesungen worden, befand sich in diesem Vorrate wohl das Meiste, was die damalige Epoche von Sebastian gekannt, nämlich: das wohltemperierte Klavier, mit sichtbaren Zeichen fleißigen Studiums, drei Hefte von den Exercices, 15 Inventions, 15 Sinfonien und auch eine Toccata in D-Moll. Diese Sammlung in einem Bande befindet sich in meinem Gewahrsam. Darin war ein Blatt festgemacht und darauf von fremder Hand eine Stelle aus Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke von J. N. Forkel zu lesen, welche lautet: ‚Die Prätension, daß die Tonkunst eine Kunst für alle Ohren sei, kann bei Bach nicht statuiert werden, und ist durch das bloße Dasein und die Einzigkeit seiner Werke, die dem Kenner wie gewachsen erscheinen, sogar faktisch abgewiesen. Nur der Kenner also, der in einem Werke der Kunst die innere Organisation ahnet, fühlt, und in die Intention des Künstlers dringt, die nichts umsonst will, darf hier urteilen. Ja, man kann die Stärke eines Musikkenners nicht besser prüfen, als wenn man zu erfahren sucht, wie weit er in der Schätzung der Bachschen Werke gekommen.‘ Zu beiden Seiten dieser Stelle standen große mit der dicksten Notenfeder von Beethovens

gebildet worden war und selbst mehrmals im Kurfürstlichen Kabinet gespielt hatte. Wegeler.

[1]) Ihre hübsch geschriebene Aufforderung zur Subskription ist zu lesen in dem Intelligenzbl. Nr. 4 der Zeitung für die elegante Welt v. 1801. Die von Nägeli steht im Intelligenzbl. d. A. M. Ztg. vom Febr. 1801.

Hand gemachte Fragezeichen und glotzten die Sentenz des gelehrten Geschichtschreibers und Vornehmsten der Bachomanen an. Kein Hogarth hätte in ein Fragezeichen einen grimmigeren Blick, überhaupt einen mehr vernichtenden Ausdruck legen können."

Nägeli, welcher gestand, lange die Absicht gehabt zu haben, Bachs vorzüglichste Werke herauszugeben, erließ seine Ankündigung im Februar nicht ohne eine gewisse Bitterkeit gegen „die doppelte Konkurrenz", welche, wie er eben erfahren hatte, „schon wirklich da" war. Von seiner Ausgabe des wohltemperierten Klaviers besaß Beethoven ebenfalls einen Teil.

Der in dem Briefe an Hoffmeister vom 22. April als Komponist erwähnte Freiherr Karl August [nicht Ludwig, wie es in Schillings Lexikon heißt] von Liechtenstein, derselbe, welchem von 1825 bis 1831 die Regie der K. Oper zu Berlin übertragen war, und welcher daselbst 1845 starb, war als Dirigent der Fürstlichen Hofmusik zu Dessau in Briefen aus dieser Stadt, und nach einer Reihe von Aufführungen der Dessauer Opernpersonals in Leipzig auch von der Allgemeinen Musikalischen Zeitung in einer so übermäßigen Weise gepriesen, seine Opern Bathmendi und Die steinerne Braut waren ebenfalls in so hohen Ausdrücken gelobt worden, daß die Unzufriedenheit mit Conti dadurch ihren Gipfel erreichte, und Baron v. Braun den Freiherrn von Liechtenstein berief, die Kapellmeisterstelle an der K. K. Oper in Wien zu übernehmen. Er trat diese Tätigkeit gegen Ende 1800 an, und die gleichzeitigen Berichte über seine Wirksamkeit in derselben sind in hohem Grade günstig. Kurz vor seiner Ankunft waren Mozarts Figaro und Don Juan aufgeführt worden, und ihm gebührt der Ruhm, durchgesetzt zu haben, daß ein anderes der Werke des großen Meisters, welches die Wiener bis dahin nur in dem kleinen Theater an der Wieden gehört hatten, die unsterbliche Zauberflöte, in das Repertoire der K. K. Oper aufgenommen wurde; er brachte dieselbe am 24. Februar mit großer Pracht der Dekorationen zur Aufführung. Dabei ist erwähnenswert, daß Liechtenstein aus Dessau des armen Neefe Tochter Felice [damals Frau Rösner] mitbrachte, welche bei dieser Aufführung die Pamina sang.

In dem ersten neuen Werke, welches nach Beethovens Prometheusmusik auf der K. K. Bühne aufgeführt wurde, produzierte sich Liechtenstein dem Wiener Publikum selbst als Komponist (16. April). Es war sein „Bathmendi", ganz umgearbeitet. Das Resultat war ein gänzliches Fiasko; unmittelbar nach Mozart und Beethoven war die Schwäche von Liechtenstein nur zu offenbar. Hoffmeisters langjährige und vertraute

Bekanntschaft mit Wien, seinen Musikern und seinen Theatern machte es ihm leicht, das Witzige und Scherzhafte in Beethovens Bemerkung zu verstehen, wenn dieser sagt, daß der kürzlich engagierte Kapellmeister und Komponist der K. K. Oper sich Wenzel Müller, den Offenbach jener Zeit, den fruchtbaren Komponisten komischer Operetten beim „Kasperletheater der Leopoldstadt", zum Ideale gemacht zu haben scheine, „doch — ohne sogar ihn — zu erreichen!" Erwägt man, daß der Freiherr noch ein junger Mann und höchstens drei Jahre älter war als Beethoven, so scheint die etwas bittere Bemerkung, welche dem Scherze folgt, natürlich genug. —

Beethoven hatte gerade damals Ursache, unwillig zu sein über die Behandlung, die ihm von seiten der Mitarbeiter der in Leipzig neu gegründeten „Allgemeinen Musikalischen Zeitung" — der „Leipziger Ochsen" seines Briefes vom 15. Januar — zuteil geworden war. Hoffmeister hatte ihm offenbar über die Sache geschrieben; die Art, wie er in seiner Antwort, zumal in einem vertraulichen Briefe, die Sache beinahe mit Stillschweigen übergeht und sich nur auf eine einzelne verächtliche Äußerung beschränkt, imponiert uns einigermaßen; nicht weniger aber die männlichen, würdigen und freimütigen Worte über dieselbe Sache in seinem Briefe an Breitkopf und Härtel vom 22. April 1801.

Die erste Nummer dieser berühmten musikalischen Zeitschrift, welche man im ganzen genommen wohl als die bedeutendste aller jemals erschienenen bezeichnen kann, erschien am 3. Oktober 1798, unter der Redaktion von Rochlitz, im Verlage von Breitkopf und Härtel. In der zweiten Nummer rühmt ein gewisser Z . . . die sechs Fughetten des Knaben C. M. von Weber, in der zehnten sind die Sonaten des jungen Hummel (Op. 3) besprochen; in der 15. erscheint zuerst der Name Beethovens, nämlich — in dem Titel der drei ihm gewidmeten Sonaten von Wölffl. In Nr. 23 endlich, im März 1799, wird er den Lesern der Zeitung als Autor vorgeführt, aber nicht etwa mit einem oder einigen der acht Trios oder einer der zehn Sonaten, dem Quintett oder der Serenade, welche damals unter den Opuszahlen 1 bis 11 bereits erschienen waren, sondern mit den zwölf Variationen über „Ein Mädchen oder Weibchen" und den acht Variationen über „Mich brennt ein heißes Fieber".

„Daß Herr van Beethoven", sagt der Schriftsteller M . . ., „ein sehr fertiger Klavierspieler ist, ist bekannt, und wenn es nicht bekannt wäre, könnte man es aus diesen Veränderungen vermuthen. Ob er ein eben so glücklicher Tonsetzer sei, ist eine Frage, die, nach vorliegenden Proben zu

urtheilen, schwerer bejaht werden dürfte. Rec. will damit nicht sagen, daß ihm nicht einige dieser Veränderungen gefallen haben sollten, und er gesteht es gern, daß die über das Thema: Mich brennt ein heißes Fieber, Herrn B. besser geraten sind, als Mozarten, der dasselbe Thema in seiner früheren Jugend[1]) gleichfalls bearbeitet hat. Aber weniger glücklich ist Herr B. in den Veränderungen über das erste Thema, wo er sich z. B. in der Modulation Rückungen und Härten erlaubt, die nichts weniger als schön sind. Man sehe besonders Var. XII, wo er in gebrochenen Akkorden von F-Dur also nach D-Dur moduliert:

und wo er dann auf einmal, nachdem das Thema in dieser Tonart gehört worden ist, wieder ins F auf diese Weise zurückfällt:

Ich mag dergleichen Übergänge ansehen und anhören, wie ich will, sie sind und bleiben platt, und sind und bleiben es nur desto mehr, je prätensionirter und ankündigender sie sein sollen. Überhaupt — was ich jedoch dem Verfasser der obigen Stücke nicht allein und nicht zunächst gesagt haben will — werden jetzt eine so ungeheuere Menge Variationen fabricirt und leider auch gedruckt, ohne daß wirklich gar viele Verfasser derselben zu wissen scheinen, was es mit dem guten Variiren eigentlich für eine Bewandtnis hat. Darf ich ihnen einen Rat geben, so gut sichs

---

[1]) Mozart ist nicht der Verfasser, s. Köchel, S. 529 Nr. 285 (1. Ausgabe). „Frühere Jugend"? Bei der ersten Aufführung von Gretrys Richard Löwenherz in Paris war Mozart 28 Jahre alt, und als das Werk zuerst in Wien aufgeführt wurde, 32 Jahre.

ganz in der Kürze thun läßt? Wohlan, wer Geist und Geschick hat überhaupt etwas gutes Musikalisches zu schreiben — denn ohne diese Eigenschaften bleibt man ein tönend Erz und eine klingende Schelle — der lerne 1. von Jos. Haydn sich sein Thema wählen. Die Themata dieses Meisters sind vornehmlich a) einfach und leichtfaßlich, b) schön rhythmisch, c) nicht gemein, und einer weiteren Ausbildung in Melodie und Harmonie fähig. Will man 2. Anweisung haben, wie ein so gut gewähltes Thema zu bearbeiten ist (soweit nämlich überhaupt zu so etwas Anweisung gegeben werden kann): so studire man vornehmlich ein Werkchen, das, soviel ich weiß, wenig, und ganz gewiß nicht nach Verdienst bekannt worden ist — Voglers Beurteilung der Forkelschen Variationen über das englische Volkslied God save the king, Frankfurt bei Varrentrapp und Wenner. Man halte diese Schrift nicht etwa für eine bloße gewöhnliche Rezension; ihr ebenso genialischer als gelehrter Verfasser zeigt darin nicht nur, was an jenen Variationen zu tadeln, nicht nur, wie es besser zu machen, sondern überall auch, warum es zu tadeln, warum es besser zu machen, und warum es gerade so und nicht anders besser zu machen ist.“

So fand Beethoven bei seinem ersten Bekanntwerden als Komponist in dieser Zeitung zwei seiner Kompositionen, die er selbst einer Opusnummer nicht wert gehalten hatte — unter Vernachlässigung aller seiner besseren Werke — zum Gegenstande der Kritik und des Spottes gemacht, zu dem Zwecke, ein Pamphlet Voglers anzupreisen[1]).

Nr. 33 der A. M. Z. enthält beinahe zwei Seiten aus der Feder Spaziers über Liechtensteins Oper „Die steinerne Braut“, und die S. 68 f. erwähnte Parallele zwischen Beethoven und Wölffl als Pianisten. In der darauffolgenden Nummer findet das Klarinetten-Trio Op. 11 einen Rezensenten. Hier ist sein ganzes Raisonnement. „Dieses Trio, das stellenweise eben nicht leicht, aber doch fließender als manche andere Sachen vom Verfasser ist, macht auf dem Fortepiano mit der Klavierbegleitung ein recht gutes Ensemble. Derselbe würde uns, bei seiner nicht gewöhnlichen harmonischen Kenntnis und Liebe zum ernsten Satze, viel Gutes liefern, das unsere faden Leyersachen von öfters berühmten Männern weit hinter sich zurückließe, wenn er immer mehr natürlich als gesucht schreiben wollte.“ Konnte man weniger sagen?

Die „Leipziger Ochsen“ gerieten nun auf die berühmten Sonaten

[1]) Waren vielleicht seine eigenen Variationen über God save the king eine Wirkung dieses Artikels?

für Klavier und Violine Op. 12; Nr. 36 (vom Juni 1799) enthält das Resultat ihrer Prüfung.

„Rec., der bisher die Klaviersachen des Verfassers nicht kannte, muß, nachdem er sich mit vieler Mühe durch diese ganz eigene, mit seltenen Schwierigkeiten überladene Sonaten durchgearbeitet hat, gestehen, daß ihm bei dem wirklich fleißigen und angestrengten Spiele derselben zu Muthe war, wie einem Menschen, der mit einem genialischen Freunde durch einen anlockenden Wald zu lustwandeln gedachte und durch feindliche Verhaue alle Augenblicke aufgehalten, endlich ermüdet und erschöpft ohne Freude herauskam. Es ist unleugbar, Herr van Beethoven geht einen eigenen Gang: aber was ist das für ein bizarrer, mühseliger Gang! Gelehrt, gelehrt und immer fort gelehrt und keine Natur, kein Gesang! Ja! wenn man es genau nimmt, so ist auch nur gelehrte Masse da, ohne gute Methode; eine Sträubigkeit, für die man wenig Interesse fühlt; ein Suchen nach seltener Modulation, ein Ekelthun gegen gewöhnliche Verbindung, ein Anhäufen von Schwierigkeit auf Schwierigkeit, daß man alle Geduld und Freude dabey verliert. Schon hat ein anderer Rec. (M. Z. Nr. 24) beynahe dasselbe gesagt, und Rec. muß ihm vollkommen beystimmen."

„Unterdeß soll diese Arbeit darum nicht weggeworfen werden. (!) Sie hat ihren Werth und kann insonderheit als eine Schule für bereits geübte Klavierspieler von großem Nutzen sein. Es giebt immer manche, die das Ueberschwere in der Erfindung und Zusammensetzung, das, was man widerhaarig nennen könnte, lieben, und wenn sie diese Sonaten mit aller Präcision spielen, so können sie, neben dem angenehmen Selbstgefühl, immer auch Vergnügen an der Sache selbst empfinden. — Wenn Hr. v. B. sich nur mehr selbst verleugnen, und den Gang der Natur einschlagen wollte, so könnte er bei seinem Talente und Fleiße uns sicher recht viel Gutes für ein Instrument liefern, dessen er so außerordentlich mächtig zu seyn scheint."

Wir gehen ohne weiteren Kommentar zu Nr. 38 über. Da finden sich etwa ein halbes Dutzend „kurze Anzeigen"; neun Variationen für zwei Violinen von Schuppanzigh „sind in gutem Geschmack und sehr bequem für das Instrument geschrieben" usw.; acht Variationen für Pianoforte von Phil. Freund „gehen wohl an und einige darunter gehören mit zu den besseren"; sechs Variationen für Violine und Violoncell von Heinrich Eppinger „verdienen eine rühmliche Erwähnung" usw.; eine Sonate von A. W. Pracht „ist zwar nicht ohne allen Werth . . . ist

ordentlich und rechtlich, wiewohl etwas steif, und kann . . . Lehrlingen und Damen . . . empfohlen werden“ usw. Dann aber heißt es von neun Variationen für Klavier über das Duett: La stessa, la stessissima, von L. v. Beethoven: „mit diesen kann man nun gar nicht zufrieden sein. Wie sind sie steif und gesucht und welche unangenehme Stellen darin, wo harte Tiraden in fortlaufend halben Tönen gegen den Baß ein häßliches Verhältnis machen, und umgekehrt. Nein, es ist wahr, Hr. v. B. mag phantasiren können, aber gut variiren versteht er nicht.“

Von jetzt an beginnt aber das Blatt sich zu wenden. Nach einem Zwischenraume von ungefähr vier Monaten, in Nr. 2 des zweiten Bandes (Oktober 1799) wird den Sonaten für Klavier und Violine Op. 12 wiederum eine Seite gewidmet. Einige Sätze werden genügen, um den Ton des Artikels zu zeigen; das Lob Beethovens bedarf der Wiederholung nicht. „Es ist nicht zu leugnen, daß H. v. B. ein Mann von Genie ist, der Originalität hat und durchaus seinen eigenen Weg geht. Dazu sichert ihm seine nicht gewöhnliche Gründlichkeit in der höheren Schreibart und seine außerordentliche Gewalt auf dem Instrument, für das er schreibt, unstreitig den Rang unter den besten Klavierkomponisten und Spielern unserer Zeit. Seine Fülle von Ideen, vor denen ein aufstrebendes Genie gewöhnlich sich nicht zu lassen weiß, sobald es einen der Darstellung fähigen Gegenstand erfaßt, veranlaßt ihn aber zu oft, Gedanken wild aufeinander zu häufen“ usw. „Phantasie, wie sie Beethoven in nicht gemeinem Grade hat, zumal von so guter Kenntnis unterstützt, ist etwas sehr Schätzbares und eigentlich Unentbehrliches für einen Komponisten“ usw. „Rec., der Herrn v. Beethoven, nachdem er sich an seine Manier nach und nach mehr zu gewöhnen versucht hat, mehr zu schätzen anfängt als vorher, kann den Wunsch nicht unterdrücken . . . daß es diesem phantasiereichen Komponisten gefallen möge, sich durchweg bei seinen Arbeiten von einer gewissen Oekonomie leiten zu lassen“ . . . „Diese zehnte Sammlung scheint denn also dem Rec., wie gesagt, vielen Lobes werth. Gute Erfindung, ernster männlicher Styl . . . wohl und ordentlich mit einander verbundene Gedanken, in jeder Partie gut gehaltener Charakter, nicht bis zum Uebermäßigen hinaufgetriebene Schwierigkeiten, eine unterhaltende Führung der Harmonie — heben diese Sonaten vor vielen sehr heraus“ usw.

In Nr. 21 (Februar 1800) erhält die Sonate pathétique gerechte Würdigung. Der dritte Band der Zeitung enthält eine beiläufige Anzeige der Quartette Op. 18, außerdem nur wenige Erwähnungen Beet-

hovens. S. 67 heißt es, daß Virtuosen, namentlich Violinisten, in Wien keine Existenz finden können, „nur etwa Beethoven und Wölffl als Klavierspieler“. S. 339 wird in einem Briefe aus Breslau vom Januar 1801 gesagt: „Die Fortepianospieler wagen sich gern an Beethoven und scheuen weder Zeit noch Mühe, um sich durch seine Schwierigkeiten hindurch zu arbeiten.“ S. 619 werden drei Sonaten von Johann Schadeck den Arbeiten „von Männern wie Clementi und Beethoven“ an die Seite gestellt. Es verfloß mehr als ein Jahr zwischen der günstigen Besprechung der Sonate pathétique und dem Briefe an Breitkopf und Härtel vom 22. April. Der milde Ton dieses Schreibens läßt sich demnach leicht erklären; der Ton der Musikzeitung hatte sich vollständig geändert. Dieser Umstand und die Zeit haben Beethovens Zorn besänftigt; und endlich hatten die Verleger, indem sie sich um Manuskripte an ihn wandten, ihm eine ehrenvolle Genugtuung gegeben.

Mit der Nummer vom 26. Mai, welche die Anzeige der beiden Sonaten für Klavier und Violine Op. 23 und Op. 24 enthält, beginnt jene lange Reihe gerecht, aufrichtig und in edler Weise rühmender Artikel über Beethovens Werke, welche gipfelten in der großartigen Besprechung der C-Moll-Symphonie durch E. T. A. Hoffmann im Juli 1810; eine Arbeit liebevollster Verehrung, welche den Grund zu einer neuen Schule der musikalischen Kritik legte[1]. —

Über den letzten Punkt in dem Briefe an Breitkopf und Härtel ist noch ein Wort zu sagen. Im Intelligenzblatt der Allg. Musik. Zeitung vom Mai 1800 hatte Rochlitz einen rührenden Aufruf zur Unterstützung des letzten überlebenden von J. S. Bachs Kindern erlassen. „Diese Familie ist nun ausgestorben“, sagt er, „bis auf eine einzige Tochter des großen Sebastian Bach, und diese Tochter, jetzt in hohem Alter — diese Tochter darbt. . . . Die Verlagshandlung der Musikzeitung und ich — wir erbieten uns, das, was man vielleicht anvertrauen möchte, auf das pünktlichste an seine Bestimmung zu befördern und Rechenschaft darüber in diesen Intelligenzblättern abzulegen.“ Die erste Rechnung findet sich in dem Blatte für Dezember. Regina Susanna Bach veröffentlicht ihren Dank für 96 Taler 5 Sgr., welche nach der hinzugefügten genaueren Berechnung von 16 Personen beigesteuert waren. Davon hatten

---

[1]) Auch der Umstand, daß der Nr. 20 des sechsten Bandes das Porträt des jungen Komponisten beigegeben wurde, mag den Umschlag der Gesinnung gegen Beethoven und seine Werke dartun.

vier Spender aus Wien mehr als 80 Gulden geschickt, so daß nur noch eine kleine Summe als Gabe „ihres Deutschland" übrig blieb. Die einzige weitere Berechnung erschien im Juni 1801. Es ist eine Bekanntmachung von Rochlitz, Breitkopf und Härtel und Fräulein Bach, daß sie „den 10. May durch den Wiener Tonkünstler Herrn Andreas Streicher die ansehnliche Summe von 307 Gulden Wiener Courant" (= 200 Taler) erhalten haben, gesammelt durch Streicher und Graf Fries. „Zugleich erklärt der berühmte Wiener Komponist und Virtuos, Herr v. Beethoven, er werde eins seiner neuesten Werke einzig zum Besten der Tochter Bachs . . ." herausgeben, „damit die gute Alte von Zeit zu Zeit Vorteil davon ziehen möchte: wobei er auf so edle Weise auf möglichste Beschleunigung der Herausgabe dringt, damit uns ja nicht etwa diese Bach früher stürbe, als jener Zweck erreicht würde." Es ist nicht bekannt, ob ein solches Werk je veröffentlicht worden ist.

Achtes Kapitel.

Bonner Freunde in Wien: Reicha, Breuning, Ries. Carl Czerny.

Es würde nutzlos sein, in betreff der Namen, welche in dem Briefe an Amenda (S. 269) offen gelassen wurden, als er nach dem Original in den Signalen gedruckt wurde, haltlose Vermutungen aufzustellen, welche vielleicht später den, der sie machte, dem gerechten Spotte aussetzen würden. Es bleiben demnach nur zwei Gegenstände übrig, welche eines Wortes der Erklärung bedürfen, nämlich das in der Angabe des Datums ausgelassene Jahr, und der Jugendfreund, von welchem Beethoven in so starken Ausdrücken der Zuneigung spricht. Beides aber wird besser verbunden mit dem, was über den Brief an Wegeler vom 29. Juni 1801 gesagt werden muß.

Dieses lange, wichtige und sehr interessante Schriftstück kann uns zeigen, wie leicht man in der Regel geneigt ist, Vermutungen als wahr hinzunehmen, solange man nicht genötigt ist, sie einer strengen Prüfung zu unterwerfen. Als der Verfasser diesen Brief für einen einzelnen besonderen Zweck durchsah (nämlich bei dem Versuche, die Chronologie von

Beethovens Werken zu fixieren), wurde Wegelers Datum: „höchst wahrscheinlich 1800" angenommen, wie dies 40 Jahre lang allgemein und ohne Frage geschehen ist; aber sobald es nötig wurde, seinen gesamten Inhalt für den Zweck der gegenwärtigen Biographie einer genauen Untersuchung zu unterziehen, wurde der Irrtum sofort so einleuchtend, daß er wirklich ein Gefühl von Beschämung hervorrief für die zeitweilige Blindheit, welche es zuließ, ihn ohne genauere Prüfung vorübergehen zu lassen. Die Anspielungen auf Susanne Bach („Du siehst, daß es eine hübsche Sache ist" usw.), auf seinen Wohnungswechsel, auf die Veröffentlichung seines Porträts durch Artaria, und (in dem zweiten Briefe) auf den Wechsel mit seinen Ärzten deuten alle mehr oder weniger bestimmt auf das Jahr 1801, dessen alleinige Richtigkeit durch die Erwähnung von Breunings Rückkehr nach Wien in positiver Weise festgestellt wird. Außerdem beweist die Ähnlichkeit, ja beinahe Übereinstimmung von Stellen in dem Briefe an Amenda mit Teilen desjenigen an Wegeler, daß beide demselben Juni angehören. So haben wir endlich die Genugtuung, zu sehen, wie diese beiden wertvollen Dokumente leicht und natürlich an ihren richtigen Platz in der Geschichte Beethovens gelangen.

Es ist erwähnenswert, daß dieser Brief an Wegeler ein Beispiel davon gibt — oder wenigstens zu geben scheint —, daß Beethoven gelegentlich mit einer gewissen Leichtigkeit Mitteilungen über Tatsachen geben konnte, die ihm vielleicht im Sinne lagen, ohne darum den wirklichen Verhältnissen völlig zu entsprechen. Wie er in dem Briefe an Breitkopf und Härtel so schreibt, als wenn er noch ein halb Dutzend unveröffentlichter Konzerte im Pult hätte, so spricht er jetzt davon, er habe „schon einige Akademieen gegeben": und doch ist es der sorgfältigsten Nachforschung nicht gelungen, darzutun, daß Beethoven in dieser ganzen Zeit mehr als ein einziges eigenes öffentliches Konzert in Wien gegeben hätte (vgl. das Register unter „Konzertauftreten Beethovens"). Vielleicht hat er die in Prag gegebenen in diese einige mit eingerechnet.

Wie schon erwähnt, kam auch Anton Reicha[1]) 1801 nach Wien. Derselbe war mit Beethoven von gleichem Alter — Reicha war nur wenige Monate älter — und beide stimmten in ihrem Geschmack und ihren Be-

[1]) Vgl. Bd. I² S. 226 ff. Der „Mensch", der zu Beethovens Troste nach Wien gekommen (vgl. S. 269 den Brief an Amenda), war aber doch wohl nicht Reicha (wie Thayer meinte), sondern Stephan von Breuning. Wäre Reicha schon im Juni 1801 in Wien gewesen, so hätte seiner Beethoven doch wohl in dem Briefe vom 29. Juni an Wegeler (S. 271 ff.) gedacht.

strebungen durchaus überein. In Hinsicht auf Schulbildung und auch an sogenannter musikalischen Gelehrsamkeit stand Reicha höher; Beethoven übertraf ihn aber an Genie und Originalität als Komponist, sowie auch an Fertigkeit im Klavierspiel. So erheischten ihre Talente gegenseitige Achtung, während die Verschiedenheit ihrer künstlerischen Ziele bei allem Ehrgeize und aller Strebsamkeit, welche beide beseelte, doch eine mißgünstige Rivalität nicht aufkommen ließ. Reicha war etwa 7 Jahre in Hamburg gewesen, einer Stadt, welche damals einen Rang in der musikalischen und theatralischen Welt behauptete, welchen es nachher für lange verlor. Dort hatte er seine Kenntnis von Menschen und Künstlern in hohem Grade erweitert; denn es war selten der Fall, daß ein Virtuose, mochte es ein Instrumentalist oder Sänger sein, bei einer Kunstreise Hamburg überging. Noch reicher an Gelegenheit zur Beobachtung und Erfahrung war die Zeit, welche er sodann (1799) in Paris zubrachte. Mit dem Versuche, seine Opern auf die Bühne zu bringen, hatte er freilich kein besonderes Glück; doch war ihm seine frühere Bekanntschaft mit Rode (in Hamburg) zur Aufführung seiner Symphonien förderlich, und dadurch wurde der Grund zu jenem hohen Ansehen gelegt, welches ihm im Verlaufe der Zeit die bedeutende Stellung verschaffte, die er während der letzten 20 Jahre seines Lebens als Méhuls Nachfolger am Pariser Konservatorium einnahm.

Für Beethoven, welcher sich noch mit Plänen zu musikalischen Reisen trug, mußten die Erfahrungen seines Freundes von ebenso großem Werte sein, wie andererseits für Reicha Beethovens Erfahrungen in bezug auf Wien. Doch bedurfte er keineswegs der Unterstützung Beethovens, um in die höchsten musikalischen Kreise der Hauptstadt eingeführt zu werden; wir wissen aus einem der früheren Kapitel, wie leicht die Salons jedem talentvollen jungen Musiker geöffnet waren. Überdies trug er einen wohlbekannten Namen, und der Altmeister Haydn erinnerte sich seiner freundschaftlich als eines der vielversprechenden jungen Männer, welche ihm in Bonn ihre Huldigung dargebracht hatten.

Die musikalischen Talente und die hervorragenden Leistungen Reichas waren gerade damals in Berlin sehr bekannt, und Prinz Louis Ferdinand schrieb ihm bald nach seiner Ankunft in Wien einen schmeichelhaften Brief, worin er „dem Künstler seinen Tisch und seinen Schutz anbot, und ihm die erste in Berlin ledig gewordene Kapellmeisterstelle versprach, wenn es ihm gefiele, einstweilen als Kompositionslehrer in sein Haus zu treten“. Reicha schlug es aus; er zog seine Verbindung mit Haydn der glänzenden Zukunft des Hoflebens vor. Seine Oper „Ubaldi“

wurde im Schlosse des Fürsten Lobkowitz aufgeführt, und dies veranlaßte wahrscheinlich seine Einführung bei der Kaiserin Maria Theresia, welche ihm einen italienischen Text: »Argene Regina di Granata« zur Komposition übergab; die Kaiserin selbst sang in dieser Oper bei der Privataufführung in ihrem Palaste eine Rolle.

So trafen Beethoven und Reicha sich wieder und erneuerten ihren alten freundschaftlichen Verkehr. „Wir haben 14 Jahre[1]) mit einander zugebracht“, sagte der letztere, „verbunden wie Orestes und Pylades, und waren in unserer Jugend immer beisammen. Nach achtjähriger Trennung sahen wir uns in Wien wieder, und hier theilten wir uns alles mit, was uns beschäftigte!“ Welche Fülle angenehmer Erinnerungen konnten nicht die beiden jungen Männer in ihrem erneuerten Verkehr untereinander auffrischen! wie oft mochten sie der alten Tage zu Bonn auf dem Zoxal, dem Redoutensaal, im Theater gedenken, wie oft der Abende bei Frau Koch, gemeinsamer Abenteuer im Siebengebirge und auf den Dörfern in Bonns Umgebung; und wie manches Mal mag Beethovens traditionelles „schallendes Gelächter“ ausgebrochen sein, wenn sie sich einer der tausend Anekdoten erinnerten, von König Lux und seinen lustigen Genossen und von so manchen anderen närrischen Gesellen, wie sie sicherlich vorhanden waren, und in einer kleinen Residenz wie Bonn sich jedenfalls auch bemerklich gemacht haben. Als Gegengewicht gegen die düstere und niedergeschlagene Gemütsstimmung, in welche ihn das Zunehmen seiner Schwerhörigkeit versetzte, mußten diese Augenblicke Beethoven doppelt erfreuen, in denen er jenem Drucke entgehen und seiner natürlichen Neigung zu Scherz und Lustigkeit recht ihren Lauf lassen konnte.

Wenn Wegeler von Stephan von Breuning sagt: „er hatte doch mit kurzen Unterbrechungen von seinem zehnten Jahre bis zu seinem Tode in der innigsten Verbindung mit Beethoven gelebt“, so sagt er zu viel; und zu wenig, wenn er schreibt: „Beethoven hatte auch einmal mit Breuning auf längere Zeit gebrochen (und mit welchem Freunde hatte er es nie?)“. Abgesehen von dem Streite, den Ries beschreibt, trat schließlich zwischen Beethoven und Breuning eine völlige Trennung ein, so daß Breunings Name für eine Periode von 8 bis 10 Jahren gänzlich aus unserer Geschichte verschwindet; und dies geschah, wie wir leider hinzufügen müssen, nicht durch Breunings Schuld.

---

[1]) Von 1785 bis Ende Oktober 1792, und vom Winter 1801—1802 bis 1808, zwei Perioden von sieben Jahren, durch die „achtjährige Trennung“ geschieden.

Unmöglich konnten die beiden Freunde sich im Jahre 1801 in derselben Weise wieder begegnen, wie sie sich 1796 verlassen hatten. Breuning hatte diese Zwischenzeit von fünf Jahren in einer kleinen Provinzialstadt zugebracht, in Mergentheim, in der einförmigen Beschäftigung eines kleinen Amtes und im Dienste einer halb religiösen, halb militärischen Institution, welche an Größe und Macht so gesunken war, daß sie wenig mehr als ein ehrwürdiger Name war, ein Überrest vergangener Zeiten. In dem nämlichen Dienste war er jetzt nach Wien zurückgekehrt. Was Beethoven inzwischen geleistet hatte, und wie hoch er gestiegen war, haben wir gesehen. Die gesellschaftliche Stellung der beiden Männer hatte sich vollständig verändert; Beethoven bewegte sich jetzt in vertraulicher Weise in Kreisen, zu welchen Breuning nur durch seine oder anderer Freunde Unterstützung Zutritt erlangen konnte. Erinnert man sich des Verhältnisses, in welchem Wegeler zu der Breuningschen Familie stand, so muß man gestehen, Beethoven hätte in seinem ersten Briefe an Wegeler über „Steffen" nicht leicht weniger sagen können. Es macht sich in demselben ein Ton von schützender Herablassung bemerklich, welcher in dem vom November nur zu offenbar wird[1]. Wenn man die fraglichen Stellen in Verbindung mit jenen unglücklichen Gedanken in dem Briefe an Amenda liest, welche an einer anderen Stelle beurteilt worden sind, so gewinnt man den Eindruck, daß es Breuning in einem peinlichen Grade zu fühlen gegeben worden sei, wie groß sein Freund geworden. Wegeler selbst ist erstaunt über Breunings Nichtannahme der Einladung Beethovens zu dem Privatkonzerte (vgl. S. 275 Anm.).

Je eindringlicher man den Charakter Breunings prüft, nicht allein in seinen späteren Beziehungen zu Beethoven, sondern in allem, was sonst über ihn bekannt ist, in seiner Eigenschaft als öffentlicher Beamter, oder als Gatte, Vater und Freund, um so höher erscheint er als Mensch. In seinen öffentlichen Beziehungen hat er sich unter Verhältnissen, die geeignet waren, seine Geduld über das gewöhnliche Maß auf die Probe zu stellen, nie anders als edel gezeigt, als einen Mann von hohen Grundsätzen, immer bereit, private und persönliche Rücksichten dem Rufe der Pflicht unterzuordnen. Im Privatleben war er edelmütig und unwandelbar am

[1]) Der Herausgeber läßt die obigen Ausführungen des Verfassers über Beethovens Verhalten gegenüber Breuning unverändert, möchte aber seinen Zweifel an deren voller Berechtigung nicht unterdrücken. Daß Reicha Breuning dermaßen aus Beethovens Herzen verdrängt hätte, müßte doch bestimmter belegt werden können als durch Reichas alleinige Aussage.

Rechte festhaltend. Welche Ursache zur Klage er zu verschiedenen Zeiten gegen Beethoven gehabt haben mag, aus seiner Korrespondenz (soweit dieselbe veröffentlicht worden ist) erfahren wir nichts darüber, mit Ausnahme einer von Wegeler zitierten Stelle; und auch diese enthält nur einen Ausdruck von herzlicher Sorge und Teilnahme, ohne ein Wort des Mißmutes. Wir wissen aber, daß Beethoven, wenn er in Betrübnis war, sich niemals vergeblich an sein Mitgefühl wandte und seine Hilfe, wo es in seiner Macht stand, nie vergebens in Anspruch nahm. In den unglücklichen Jahren, die jetzt bevorstehen, wird der Leser, obgleich Breunings Gestalt in denselben nicht in entscheidender Weise hervortritt, doch genug von ihm erfahren, um Verehrung und Bewunderung für seinen Charakter zu fassen und sich zu überzeugen, wie ungerecht jene Briefe von Beethoven waren, welche Ries den „Notizen" beigegeben hat, und die nur unter dem Eindrucke eines vorübergehenden Verdrusses geschrieben waren. Bei Besprechung einer Sache, wie der Beziehungen zwischen Breuning und Beethoven, ist es schwer, das Zuwenig und das Zuviel zu vermeiden und in der Auswahl der Ausdrücke die richtige Mitte zu bewahren; aber die Beziehungen, welche in Wirklichkeit zwischen den beiden Männern bestanden, haben so viele urteilslose Kommentare hervorgerufen, daß es nicht möglich war, an denselben stillschweigend vorüberzugehen. Ausgeschlossen ist aber gewiß der (in der 1. Auflage gestreifte) Gedanke, daß Breuning zu denen gehörte, welche Beethoven „nach dem, was sie ihm leisteten", taxierte; und wenn je die in dem Briefe an Amenda offen gelassenen Stellen nach dem Autograph ausgefüllt werden sollten, so wird sich schwerlich sein Name in denselben finden. Dafür bürgt Beethovens ausdrückliche Unterscheidung der „Wiener Freunde" und derjenigen, „wie sie mein vaterländischer Boden hervorzubringen pflegt". Wir kommen darauf zurück (vgl. das zwölfte Kapitel).

Der nächste der Freunde Beethovens, über die wir zu sprechen haben, ist Ferdinand Ries. In dem Bonner Intelligenzblatt vom 30. November 1784 ist die am vorherigen Tage erfolgte Taufe Ferdinands, des Sohnes von Franz Ries, angezeigt. „Wie bei anderen nachmals hervorragenden Musikern offenbarten sich sein Geschmack und sein Fähigkeiten sehr früh: denn bereits im Alter von fünf Jahren begann sein Unterricht unter der Leitung seines Vaters, und später unter der von Bernhard Romberg, dem berühmten Violoncellspieler." Der Einfall der Franzosen, die demselben folgende Abreise Rombergs von Bonn (1794) und das kleine Einkommen, auf welches Franz Ries redu-

ziert war, „machte es ihm für einige Zeit unmöglich, auf den Unterricht des Sohnes die volle Sorgfalt zu verwenden. — Endlich, als er etwa 13 Jahre alt geworden war[1]), nahm ihn ein Freund des Vaters mit sich nach Arnsberg in Westfalen, damit er bei einem Organisten in einem benachbarten Orte daselbst den Generalbaß und die Composition erlerne. — Es zeigte sich jedoch, daß unter den beiden der Schüler eher zum Lehren befähigt war; deshalb sah sich der Organist genötigt, die Sache aufzugeben und dem jungen Ries vorzuschlagen, ihn statt dessen im Violinspiel zu unterichten. In Ermangelung von etwas besserem wurde dies angenommen, und Ries blieb in Arnsberg etwa neun Monate, nach deren Ablauf er nach Hause zurückkehrte. Hier blieb er über zwei Jahre und vervollkommnete sich mit großem Eifer in seiner Kunst. — Endlich im Jahre 1801 ging er nach München mit demselben Freunde, der ihn früher mit sich nach Arnsberg genommen hatte. Hier war er auf seine eigenen Erwerbsquellen angewiesen; und trotz der schwierigen und entmuthigenden Umstände, die ihn mit geringen Ausnahmen in den nächsten Jahren seines Lebens erwarteten, entwickelte er eine Festigkeit, Energie und Unabhängigkeit der Gesinnung, die um so ehrenvoller ist, als sie sich schon in so früher Jugend geltend machte. In München wurde Ries von seinem Freunde mit wenig Geld und nur sehr schwachen Aussichten zurückgelassen. Eine Zeit lang bemühte er sich, Schüler zu bekommen, sah sich aber zuletzt darauf angewiesen, Noten abzuschreiben für drei pence den Bogen. Mit diesem kärglichen Verdienste hielt er sich nicht nur fortwährend von Verlegenheiten frei, sondern ersparte sich noch einige Ducaten, um nach Wien zu reisen, wo er von Beethoven Schutz und Förderung zu finden hoffte. — Mit nur 7 Ducaten in der Tasche verließ er München, und erreichte Wien, ehe dieselben aufgezehrt waren!"

Vorstehende Mitteilungen sind dem Harmonicon, einem bekannten musikalischen Journale Londons entnommen und zwar einem Artikel über Ries vom März 1824. Sie stimmen völlig überein mit der Skizze von Ries' Leben im Rheinischen Antiquarius[2]), obgleich sich hinlänglich viele Verschiedenheiten finden, um den Beweis zu liefern, daß der Inhalt der beiden Artikel aus unabhängigen Quellen geschöpft ist. Nun setzt der Antiquarius das Datum von Ries' Ankunft in München ins Jahr 1800, während das Harmonicon 1801 angibt. Doch ist dieser Unterschied mehr

[1]) „Er war 13 Jahre alt geworden", sagt der Rheinische Antiquarius.
[2]) Abt. III. Bd. II. S. 62.

ein scheinbarer als ein wirklicher, da der Winter 1800—1 beide Jahre einschließt, und daher von geringer Erheblichkeit. Wenn jedoch Ries selbst in seinen Notizen (S. 75) sagt: „bei meiner Ankunft in Wien, 1800", so bedarf diese abweichende Angabe einer näheren Untersuchung; nicht als wäre es an sich selbst von großem Interesse, zu wissen, wann ein Knabe von 15 bis 16 Jahren Beethovens Schüler wurde, sondern weil die Sache auf die Entscheidung anderer und wichtigerer Fragen in der Chronologie des Lebens und der Werke des Meisters nicht ohne Einfluß ist. Was ist also das Richtige?

William Ayrton, der Herausgeber des Harmonicon, konnte im Jahre 1824 die Angaben in seinem Artikel einzig und allein von Ries selbst haben; es geht dies aus inneren Gründen mit völliger Sicherheit hervor. Er wurde veröffentlicht nach der Anzeige von Ries' Abschiedskonzert in London, mit der offenbaren Absicht, den Erfolg desselben sicherzustellen; er wird daher Ries zur Durchsicht vorgelegt worden sein, ehe er zum Druck gegeben wurde. Demnach muß Ries entweder 1824, oder im Dezember 1837, als er die Notizen schrieb, sich in seiner Erinnerung geirrt haben. Bekanntlich ist er aber nur wenige Wochen nach der Abfassung der letzteren gestorben (am 31. Januar 1838) und hat sein Manuskript niemals revidiert. In den wenigen Worten seiner Vorrede sagt er folgendes: „Ich erzähle die Ereignisse, wie sie sich in meinem Gedächtnisse darstellen", und überläßt es ausdrücklich dem Leser „Ordnung hinein zu bringen". Man kann jedoch unmöglich glauben, daß, wenn er es noch erlebt hätte, die Korrekturbogen zu sehen, er es unterlassen hätte, einige handgreifliche Irrtümer zu verbessern, die chronologische Reihenfolge der Notizen zu ordnen und seine persönlichen Erlebnisse genauer zu scheiden von Anekdoten, die zur Zeit seiner Ankunft in Wien im Umlaufe waren. Als Autorität steht demnach das Harmonicon den „Notizen" gleich, und die Entscheidung des fraglichen Punktes hängt von anderen Tatsachen und Erwägungen ab. Eine sorgsame Betrachtung der auf Ries bezüglichen Stelle in Beethovens Brief vom 29. Juni — von dem wir jetzt wissen, daß er 1801 geschrieben ist — genügt schon an sich, um über die Anwesenheit des jungen Mannes zu Wien, zu der Zeit, als jener geschrieben wurde, gewichtige Zweifel zu erregen. Das Fehlen jeglicher Anspielung auf den Prometheus, auf das Konzert der Frau Frank, auf den Tod Maximilians, auf Beethovens Wohnungen an der Wasserkunstbastei oder in Hetzendorf usw. in den Notizen spricht in negativer Weise ebenso entschieden zugunsten des Harmonicon. Mit Ausnahme der wenigen Worte, von

denen unsere Betrachtung ausging, findet sich in der Tat in den gesamten Notizen nichts, was uns mit Notwendigkeit veranlaßte, seine Ankunft in Wien früher als gegen Ende 1801 zu setzen.

Nach den vorstehenden Beweisen hat der Verfasser kein Bedenken, den September oder Oktober 1801 als das Datum von Ries' Ankunft in Wien anzunehmen. Sollte jemand noch bestimmtere und entscheidendere Argumente fordern, ehe er eine ausdrückliche Angabe in den Notizen aufzugeben sich entschließt, welche 30 Jahre lang unangefochten dem Publikum vorgelegen hat, so können wir für ihn noch folgendes anführen. Der Rheinische Antiquarius sagt über die Zeit nach dem Arnsberger Aufenthalt von Ries: „Er verbrachte sodann zwei Jahre im väterlichen Hause und zog 1800 nach München, wo er von Winter etwelchen Unterricht, der doch bald nach Winters Reise nach Frankreich unterbrochen wurde, erhielt. Sofort verließ Ries die Hauptstadt von Bayern und wendete sich nach Wien. Vier Jahre wohnte er" usw. Ries verließ aber Wien wieder im Oktober 1805. Weiter heißt es in der Allgemeinen Musikalischen Zeitung unterm 26. August 1801 (III. S. 802): „München, Anfang des August. Herr Kapellm. Winter hat einen sechsmonatlichen Urlaub genommen, und geht über Mannheim und Straßburg nach Paris." Und ferner (IV. [1802] S. 604): „Paris, den 16ten Mai. Unser vortrefflicher Winter aus München hat sich das verflossene Halbjahr hier aufgehalten" usw.

So ist der letzte von drei Irrtümern — wir meinen die unrichtige Jahreszahl für den Brief vom 29. Juni an Wegeler, die fehlerhafte Zeitangabe des Christus am Ölberg durch Schindler in den beiden ersten Ausgaben, und die besprochene Angabe von Ries — welche diese ganze Periode der Geschichte Beethovens in eine anscheinend unentwirrbare Konfusion gebracht hatten, genügend berichtigt, und der Lauf der Erzählung fließt wieder klar und ungehindert wie in allen anderen Teilen. Wir wenden uns zu demselben zurück.

„Ries' Hoffnungen auf den alten Freund seines Vaters", fährt das Harmonicon fort, „wurden nicht getäuscht; Beethoven nahm ihn mit herzlicher Freundlichkeit auf, wie sie leider bei Männern, welche zu hohem Rang und Ansehen gelangt sind, so selten ist gegenüber solchen, deren Ansprüche an sie sich auf Erinnerungen an ihre frühere Stellung knüpfen. Er nahm den jungen Mann sofort unter seine unmittelbare Sorge und schützende Aufsicht, unterstützte ihn mit Gelddarlehen, welche seine spätere gute Aufführung in Geschenke verwandelte, und gestattete ihm, der erste

zu sein, welcher sich den Namen eines Schülers von ihm beilegte, und als solcher vor dem Publicum aufzutreten.“ Ähnlich erzählt Ries selbst in den Notizen (S. 116): „In dem Empfehlungsbriefe meines Vaters war mir zu gleicher Zeit ein kleiner Credit bei ihm eröffnet, im Falle ich dessen bedurfte. Ich habe nie bei Beethoven Gebrauch davon gemacht; als er aber einigemal gewahr wurde, daß es mir knapp ging, hat er mir unaufgefordert Geld geschickt, das er jedoch niemals zurücknehmen wollte. Er hatte mich wirklich lieb und gab mir davon einmal einen sehr komischen Beweis in seiner Zerstreuung. Als ich nämlich aus Schlesien zurück kam, wo ich auf Beethovens Empfehlung längere Zeit auf den Gütern des Fürsten Lichnowsky als Clavierspieler mich aufgehalten hatte, und in sein Zimmer trat, wollte er sich eben rasiren und war bis an die Augen (denn so weit ging sein erschrecklich starker Bart) eingeseift. Er sprang auf, umarmte mich herzlich, und siehe da, er hatte die Schaumseife von seiner linken Wange auf meine rechte so vollständig übertragen, daß er auch nichts davon zurückbehielt. Ob wir lachten? — Auch mußte Beethoven wohl Privatnotizen von daher über mich haben; denn er kannte mehrere meiner jugendlichen Unbesonnenheiten, mit denen er mich jedoch nur neckte. Bei vielen Veranlassungen bewies er mir eine wahrhaft väterliche Theilnahme.“

„Doch bei all seiner Freundlichkeit“, fährt das Harmonicon fort, „wollte Beethoven Ries keinen Unterricht im Generalbaß und der Kompositionslehre geben. Er sagte, es erfordere ein besonderes Talent, dieselbe mit Klarheit und Bestimmtheit vorzutragen, und überdies war Albrechtsberger der anerkannte Meister aller Komponisten. Dieser letztere hatte bei seinem hohen Alter das Unterrichten fast ganz aufgegeben und ließ sich nur durch die dringende Empfehlung Beethovens und die verlockende Aussicht, einen Ducaten für die Stunde zu erhalten, bereden, einen neuen Schüler anzunehmen. Die Ducaten des armen Ries reichten blos bis zur Zahl achtundzwanzig; darnach war er wiederum auf seine Bücher gewiesen.“ Es erhellt daraus, daß er Beethovens Schüler nur auf dem Pianoforte war. Die Art, wie er unterrichtet wurde, beschreibt er uns ebenfalls in den Notizen (S. 94). „Wenn Beethoven mir Lection gab, war er, ich möchte sagen, gegen seine Natur, auffallend geduldig. Ich wußte dieses, sowie sein nur selten unterbrochenes freundschaftliches Benehmen gegen mich größtentheils seiner Anhänglichkeit und Liebe für meinen Vater zuzuschreiben. So ließ er mich manchmal eine Sache zehnmal, ja noch öfter, wiederholen. In den Variationen in

F-dur, der Fürstin Odescalchi gewidmet (Opus 34), habe ich die letzten Adagio-Variationen siebenzehnmal fast ganz wiederholen müssen; er war mit dem Ausdrucke in der kleinen Cadenze immer noch nicht zufrieden, obschon ich glaubte, sie eben so gut zu spielen, wie er. Ich erhielt an diesem Tage beinahe zwei volle Stunden Unterricht. Wenn ich in einer Passage etwas verfehlte, oder Noten und Sprünge, die er öfter recht herausgehoben haben wollte, falsch anschlug, sagte er selten etwas; allein, wenn ich am Ausdrucke, an Crescendo's u. s. w. oder am Character des Stückes etwas mangeln ließ, wurde er aufgebracht, weil, wie er sagte, das Erstere Zufall, das Andere Mangel an Kenntnis, an Gefühl, oder an Achtsamkeit sei. Ersteres geschah auch ihm gar häufig, sogar wenn er öffentlich spielte."

Ungefähr gleichzeitig mit Ries (vielleicht etwas früher) wurde ein anderer sehr bekannt gewordener junger Tondichter Beethovens Schüler, nämlich Karl Czerny[1]), der damals neunjährige Sohn (geb. 21. Februar 1791) Wenzel Czernys, eines böhmischen Musiklehrers, der sich mit seiner Familie in der Leopoldvorstadt bei Wien niedergelassen hatte. „Von 1795 bis nach 1804", sagt Eug. Eiserle in Glöggls Neuer Wiener Musikzeitung (13. August 1857), „war das Czernysche Haus ein Sammelplatz der vorzüglichsten Musiker damaliger Zeit: Abbé Gelinek, Joseph Lipowski, einer der ersten Organisten und Clavieristen, besonders durch sein a vista Spielen berühmt, worin vielleicht nur Beethoven ihn übertraf; der alte liebenswürdige Vanhall; Rafael, ein sehr anmutiger Clavier- und Orgelspieler; Krumpholz u. s. w."; so daß der Knabe in einer musikalischen Atmosphäre lebte, die an sich geeignet war, ein frühzeitiges Talent in reichstem Maße zur Entfaltung zu bringen, auch wenn der Vater nicht bemüht gewesen wäre, die große musikalische Anlage des Knaben selbst mit Aufopferung seines eigenen Erwerbes auszubilden. „Schon im Jahre 1800", fährt Eiserle fort, „hatte Czerny eine solche Fertigkeit auf dem Pianoforte erlangt, daß er im Theater in der Leopoldstadt mit dem C-Moll-Konzert von Mozart zum erstenmale öffentlich aufzutreten wagte. In diesem Jahre noch wurde er durch Krumbholz zu Beethoven geführt. Dieser erste Besuch, es war an einem Wintertage, blieb ihm bis an sein Ende genau im Gedächtniß. Beethoven wohnte damals im Tiefengraben bei der kleinen Weintraube, und es befanden

[1]) Vgl. Czernys Autobiographie, Signale 1870 Nr. 59, auch den Jahresbericht des Konservatoriums der Gesellschaft der Musikfreunde 1869/70.

sich gerade seine beiden Brüder sowie Ignatz Schuppanzigh, Paul Wranitzky, Süßmayer und noch einige Personen bei ihm. Es sah höchst wüst und unordentlich aus. Alles lag voll Papiere, kaum ein ordentlicher Stuhl war vorhanden. Beethoven, struppigen schwarzen Haares („unrasirt“ nach Czerny), gebräunter Gesichtsfarbe, steckte in einer langhaarigen dunkelgrauen Jacke und gleichen damit zusammenhängenden Beinkleidern, so daß er dem Bilde des in Felle gekleideten Robinson in Campe's bekannten Buche nicht unähnlich sah. Czerny spielte Mozarts Concert in C dur (Oeuv. posth.), bei dessen Accompagnementsstellen Beethoven selbst mit der linken Hand die Melodie ergänzte, und sodann mehrere andere Piecen. Beethoven äußerte sich über des Knaben Anlagen freundlich und günstig und erbot sich, ihn als Schüler anzunehmen. Er unterrichtete ihn zuerst nach Emanuel Bachs Klavierschule und späterhin studirte er ihm die meisten seiner eigenen bis dahin erschienenen Klavierwerke ein. Nach Czernys Erzählung war der Unterricht hauptsächlich auf den Vortrag gerichtet. Mit nicht weniger Eifer begann Czerny (ein oder zwei Jahre später) auch dem Studium des theoretischen Theils der Musik sich zu widmen. Auf Beethovens Anrathen ging sein Vater zuerst Türks Generalbaßlehre, dann Kirnbergers, Albrechtsbergers, Marpurgs Werke u. s. w. nach und nach mit ihm durch und ließ ihn die Orchesterwerke großer Meister, wie die Symphonien und Quartetten Mozarts, Haydns u. s. w. aus den Stimmen in Partitur setzen, was ihm bald viele Kenntnisse des Instrumentalsatzes und überhaupt der reinen Harmonie verschaffte.“

Wir erhalten also hier einen ferneren Beweis der bekannten Tatsache, daß Beethoven nur mit Widerstreben Unterricht in der musikalischen Theorie gab, daß er jedoch andererseits seinen Rat bei der Einrichtung des Studienganges auf das bereitwilligste erteilte.

Czerny selbst berichtet: „Mit Ries spielte ich oft auf zwei Fortepiano, unter andern auch die Sonate Op. 47, die ich zu dem Ende auf zwei Claviere arrangirt hatte. Ries spielte sehr fertig, rein, aber kalt[1]).“ In dieser Mitteilung haben wir den Schlüssel zu der Übereinstimmung so mancher von Czerny und Ries erzählten Tatsachen und Anekdoten aus diesen Jahren, welche sie unabhängig voneinander aufgezeichnet haben; denn Czerny versichert uns, daß er erst durch die Zitate des Hofrat Lenz mit Ries' Notizen bekannt geworden sei. Die beiden trefflichen Knaben, welche so häufig zusammen kamen, wurden natürlich nicht müde, von ihrem be-

---

1) Aus Papieren in O. Jahns Nachlaß.

rühmten Lehrer zu erzählen. Infolgedessen waren die Geschichten von seinen Sonderbarkeiten und Launen, kleine Einzelheiten, die auf seine Kompositionen Bezug hatten, gemeinsames Eigentum beider; und es ist klar, daß manche derselben, welche auf diese Weise Ries bekannt wurden, in seiner Erinnerung schließlich die Gestalt persönlicher Erlebnisse annahmen und als solche in den Notizen erzählt wurden. Dabei ist nichts Unwahrscheinliches. Auch A. W. Thayer erzählte einmal in einer Schrift einen Umstand in der vollen Überzeugung, daß er dabei beteiligt gewesen, wovon er später den Nachweis erhielt, daß er ihm nur von seinem Bruder erzählt worden war. Damals waren nur sechs bis sieben Jahre verflossen; Ries aber schrieb über eine Zeit, welche 35 Jahre hinter ihm lag. — Eine andere Notiz Czernys (a. a. O.) berichtet:

„Als 1805 zum erstenmale die Franzosen in Wien waren, besuchten Beethoven mehrere Offiziere und Generale, die musicalisch waren, und denen er Glucks Iphigenia in Tauris aus der Partitur spielte, wozu sie die Chöre und Gesänge gar nicht übel sangen. Ich bat mir von ihm die Partitur aus, und schrieb zu Hause das Clavier-Arrangement so auf, wie ich es von ihm hörte. Ich besitze dieses Arrangement noch (Nov. 1852). Von da an datirt sich meine Art, die Orchesterwerke zu arrangiren, und er war stets mit meiner Übertragung seiner Sinfonieen etc. ganz zufrieden."

Ein Knabe, der im Alter von noch nicht fünfzehn Jahren imstande war, einen Klavierauszug einer solchen Oper nach einmaligem Hören aufzuschreiben, verdient wohl das Zeugnis über sein Talent, welches damals, von anderer Hand geschrieben, von Beethoven unterzeichnet und untersiegelt wurde. Dasselbe befindet sich im Besitze der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien und lautet so:

„Wir Endesunterzeichneter können dem Jünglinge Carl Czerny das Zeugniß nicht versagen, daß derselbe auf dem Pianoforte solche sein 14 jähriges Alter übersteigende, außerordentliche Fortschritte gemacht habe, daß er sowohl in diesem Anbetrachte, als auch in Rücksicht seines zu bewundernden Gedächtnisses aller möglichen Unterstützung würdig geachtet werde, und zwar um so mehr, als die Eltern auf die Ausbildung dieses ihres hoffnungsvollen Sohnes ihr Vermögen verwendet haben.

Wien den 7. December 1805.

Ludwig van Beethoven."
(Siegel.)

Der Meister hatte ihn früher weislich vor einem zu freien Gebrauche seines außerordentlichen Gedächtnisses gewarnt. „Mein musicalisches Ge-

dächtniß", schreibt er, „gestattete es mir, die Beethovenschen Werke ohne Ausnahme auswendig zu spielen, und in den Jahren 1804—1805 mußte ich wöchentlich ein- bis zweimal beim Fürsten Lichnowsky diese Werke auf die Art vorspielen, indem er nach Belieben nur die Opuszahl bezeichnete. Beethoven, der einigemale zugegen war, war damit nicht zufrieden. ‚Wenn er auch im Ganzen richtig spielt,' sagte er, ‚so verlernt er auf diese Weise den schnellen Überblick, das a vista-Spielen, und hie und da doch auch die richtige Betonung.'"

Sehr hübsch erzählt nun Czerny (Wiener Musikzeitung, 20. September 1845), wie ihm noch zu einer Zeit, da er bereits der Schule entwachsen, einmal wegen eigenmächtiger Zutaten beim Vortrage eines Werkes des Meisters eine wohlverdiente Lektion erteilt wurde. „Im Ganzen war er mit meinem Vortrage seiner Werke zufrieden . . . doch rügte er jedes Versehen mit all dem wohlthätigen Freimuth, der mir unvergeßlich bleiben wird. Als ich z. B. einst (im Jahre 1812) in Schuppanzigh's Musik das Quintett mit Blasinstrumenten vortrug, erlaubte ich mir in jugendlichem Leichtsinn manche Aenderungen an Erschwerungen der Passagen, Benutzung der höheren Oktaven u. s. w. — Beethoven warf es mir mit Recht in Gegenwart des Schuppanzigh, Linke und anderer begleitenden mit Strenge vor. Den anderen Tag erhielt ich von ihm folgenden Brief, den ich hier genau nach dem vorliegenden Original abschreibe:

‚Lieber Czerny!

Heute kann ich Sie nicht sehen, morgen werde ich selbst zu Ihnen kommen, um mit Ihnen zu sprechen. Ich platzte gestern so heraus, es war mir sehr leid, als es geschehen war, allein das müssen Sie einem Autor verzeihen, der sein Werk lieber gehört hätte, gerade, wie er es geschrieben, so schön Sie auch übrigens spielten. — Ich werde das schon bei der Violoncell-Sonate laut wieder gut machen[1]. Seien Sie überzeugt, daß ich als Künstler das größte Wohlwollen für Sie hege, und mich bemühen werde immer zu bezeugen —

Ihr
wahrer Freund
Beethoven.'

Dieser Brief hat mich mehr als alles andere von der Sucht geheilt, beim Vortrag seiner Werke mir irgend eine Aenderung zu erlauben, und ich wünsche, daß er auf alle Pianisten von gleichem Einfluß wäre."

[1]) „Die nächste Woche hatte ich seine Violoncell-Sonate mit Linke vorzutragen. C. C." (wohl Op. 69).

Neuntes Kapitel.

Herzensbeziehungen Beethovens. Der Brief an die unsterbliche Geliebte.

In dem Briefe an Wegeler vom 16. November sind die bestimmten Äußerungen von Beethovens Wunsch und Absicht, seine Fähigkeiten als Klavierspieler und Komponist auch in anderen Städten zu zeigen, überraschend und der Aufmerksamkeit des Lesers wert; eines Kommentars bedürfen dieselben nicht. Das wachsende Selbstbewußtsein des gereiften und Anerkennung in weiten Kreisen findenden Künstlers drängte denselben ganz natürlicherweise dazu, seine sich festigende Stellung in der Welt offenkundig und fühlbar zu machen. Auch mögen wohl Herzensbeziehungen, ein gelegentliches Aufkeimen des Gedankens, sich einen eigenen Herd zu gründen, mitgesprochen haben, das Verlangen nach stärkerer Geltendmachung seines Renommees in ihm zu erwecken.

Es wird nunmehr unerläßlich, eine die Bemerkungen S. 131 ergänzende und weiterführende Umschau unter den jungen Damen zu halten, mit denen Beethoven seine Berufstätigkeit als Klavierspieler, Komponist und Lehrer in Verkehr brachte, und zu erwägen, wie weit um diese Zeit stärkere Einflüsse des anderen Geschlechts für die Richtung seines Schaffens, für den Inhalt seiner Schöpfungen in Frage kommen.

Wir kennen schon die Zeugnisse von Wegeler, Romberg, Breuning, Ries, daß Beethoven „nie ohne eine Liebe und meistens von ihr in hohem Grade ergriffen war“. „In Wien“, sagt Wegeler, „wenigstens so lange ich da lebte, war Beethoven immer in Liebesverhältnissen und hatte mitunter Eroberungen gemacht, die manchem Adonis, wo nicht unmöglich, doch sehr schwer geworden wären. — — Bemerken will ich noch, daß, so viel mir bekannt geworden, jede seiner Geliebten höheren Ranges war.“ Dasselbe erzählten ehemalige Freunde Beethovens, mit denen Otto Jahn im Jahre 1852 sprach. Dr. Bertolini, Arzt und Freund Beethovens von 1806 bis 1816, erzählte folgendes: „Beethoven hatte gewöhnlich eine Flamme: die Guicciardi, Frau von Frank, Bettine Brentano“; er sei namentlich für die Reize anmutiger, aber schwächlicher Frauen nicht unempfänglich gewesen. Dolezalek, sein Freund und

Bewunderer, fügt hinzu, daß man ihm nie anmerkte, wenn er verliebt war. Kurz, Beethovens Erfahrung war die mancher genialen Männer von lebhaftem Temperament, welche aus einem oder dem andern Grunde sich nie verheiraten und daher das ruhige, gleichmäßige und unveränderliche Glück der ehelichen Liebe nicht kennen. Eine ihn ganz erfüllende und doch nur vorübergehende Leidenschaft, so lange dauernd, bis der Gegenstand derselben einen begünstigteren Nebenbuhler heiratet, wird vergessen und macht einer anderen Platz, welcher ein gleiches Ende bestimmt ist, bis endlich alles Vertrauen auf die Möglichkeit einer bleibenden und stetigen Zuneigung zu einer Frau verloren geht. Wenn solche Männer das mittlere Lebensalter erreicht haben, so mögen sie aus hundert Gründen der Konvenienz heiraten, jedenfalls sehr selten aus Liebe.

Angesichts der immer mehr anwachsenden Literatur über die Frage der „unsterblichen Geliebten" Beethovens[1]), d. h. der Adressatin des berühmten dreiteiligen Liebesbriefes ohne Adresse und ohne Jahreszahl, der von Beethoven mit seinen Wertpapieren in einem geheimen Fach versteckt war und nach seinem Tode gefunden wurde (vgl. Bd. V. S. 494), ist es unerläßlich geworden, bei der Besprechung von Damen, denen Beethoven näher gestanden, die er durch Widmungen ausgezeichnet usw., jederzeit diese Frage im Auge zu behalten, wenn nicht, um die wirkliche Lösung des Problems zu finden, so doch zum mindesten, um die in Menge entwickelten darauf bezüglichen Legendenbildungen auf ihren haltbaren Kern zu untersuchen. Wenn wir diese Betrachtung gerade hier zum Jahre 1801 anstellen, so ist dafür der Grund der, daß 1801 das früheste Jahr ist, in welches man diese besonders starke Ergriffenheit Beethovens von einer leidenschaftlichen Liebe setzen zu müssen gemeint hat. Der betreffende Brief selbst, den die erste Auflage als Anhang I des dritten Bandes gebracht hat, mag seine Stelle bereits hier finden, um ihn für die zahlreichen notwendig werdenden Bezugnahmen bereits in dem vorliegenden Bande zur Hand zu haben und auf ihn zurückverweisen zu können, anstatt ihn für den dritten Band zu verheißen. Er lautet:

---

[1]) Genannt seien hier nur die Spezialschriften Mariam Tenger „Beethovens unsterbliche Geliebte" (Bonn 1890 [Therese von Brunswik]), Alfred Kalischer „Die unsterbliche Geliebte Beethovens" (Dresden 1891 [Giulietta Guiciardi]), La Mara (Marie Lipsius) „Gräfin Therese Brunswik, Beethovens unsterbliche Geliebte" (Neue Rundschau 1909) und „Beethovens Unsterbliche Geliebte. Das Geheimnis der Gräfin Brunswik und ihre Memoiren" (Leipzig 1909) und Wolfg. Thomas-San Galli „Die unsterbliche Geliebte Beethovens. Amalie Seebald" (1909).

(Beethovens Liebesbrief)

„Am 6. Juli, Morgens.

Mein Engel, mein alles, mein ich — nur einige Worte heute, und zwar mit Bleistift (mit deinem) — erst bis morgen ist meine Wohnung sicher bestimmt, welcher nichtswürdige Zeitvertreib in d. g. — Warum dieser tiefe Gram, wo die Nothwendigkeit spricht — kann unsere Liebe anders bestehen, als durch Aufopferungen, durch nicht Alles verlangen, kannst du es ändern, daß du nicht ganz mein, ich nicht ganz dein bin. — Ach Gott, blick' in die schöne Natur und beruhige dein Gemüth über das Müssende — die Liebe fordert Alles und ganz mit Recht, so ist es mir mit dir, dir mit mir — nur vergißt du so leicht, daß ich für mich und für dich leben muß — wären wir ganz vereinigt, du würdest dieses Schmerzliche ebensowenig als ich empfinden. — Meine Reise war schrecklich; ich kam erst Morgens 4 Uhr gestern hier an; da es an Pferden mangelte, wählte die Post eine andere Reiseroute, aber welch schrecklicher Weg; auf der letzten Station warnte man mich, bei Nacht zu fahren — machte mich einen Wald fürchten, aber das reizte mich nur, und ich hatte Unrecht; der Wagen mußte bei dem schrecklichen Wege brechen, grundloß, bloßer Landweg — ohne solche Postillone, wie ich hatte, wäre ich liegen geblieben unterwegs. Eszterhazy hatte auf dem andern gewöhnlichen Wege hiehin dasselbe Schicksal mit acht Pferden, was ich mit vier — jedoch hatte ich zum Theil wieder Vergnügen, wie immer, wenn ich was glücklich überstehe. — Nun geschwind zum innern vom äußern. Wir werden unß wohl bald sehen, auch heute kann ich dir meine Bemerkungen nicht mittheilen, welche ich während dieser einigen Tagen über mein Leben machte — wären unsere Herzen immer dicht aneinander, ich machte wohl keine d. g. Die Brust ist voll, dir viel zu sagen — ach — es gibt Momente, wo ich finde, daß die Sprache noch gar nichts ist — erheitere dich — bleibe mein treuer, einziger Schatz, mein alles, wie ich dir; das Uebrige müssen die Götter schicken, was für uns sein muß und sein soll.

Dein treuer Ludwig.

Abends, Montags am 6. Juli.

Du leidest, du mein theuerstes Wesen — eben jetzt nehme ich wahr, daß die Briefe in aller Frühe aufgegeben werden müssen. Montags — Donnerstags — die einzigen Tage, wo die Post von hier nach K. geht. — Du leidest — ach, wo ich bin, bist auch du mit mir, mit mir und dir werde ich machen, daß ich mit dir leben kann, welches Leben !!!! so !!!! ohne dich — verfolgt von der Güte der Menschen hier und da, die ich meine ebensowenig verdienen zu wollen, als sie zu verdienen — Demuth des Menschen gegen den Menschen — sie schmerzt mich — und wenn ich mich im Zusammenhang des Universums betrachte, was bin ich und was ist der — den man den Größten nennt — und doch — ist wieder hierin das Göttliche des Menschen — ich weine, wenn ich denke, daß Du erst wahrscheinlich Sonnabends die erste Nachricht von mir erhältst — wie du mich auch liebst — stärker liebe ich dich doch — doch nie verberge dich vor mir — gute Nacht — als Badender muß ich schlafen gehen. Ach Gott — so nah'! so weit! Ist es nicht ein wahres Himmelsgebäude unsere Liebe — aber auch so fest, wie die Veste des Himmels.

Guten Morgen, am 7. Juli.

Schon im Bette drängen sich die Ideen zu dir, meine unsterbliche Geliebte, hier und da freudig, dann wieder traurig, vom Schicksale abwartend, ob es unß erhört – Leben kann ich entweder nur ganz mit dir oder gar nicht, ja ich habe beschlossen, in der Ferne so lange herumzuirren, bis ich in deine Arme fliegen kann und mich ganz heimathlich bei dir nennen kann, meine Seele von dir umgeben ins Reich der Geister schicken kann. — Ja leider muß es seyn — du wirst dich fassen, umsomehr da du meine Treue gegen dich kennst, nie kann eine andere mein Herz besitzen, nie — nie — o Gott, warum sich entfernen müssen, was man so liebt, und doch ist mein Leben in W. so wie jetzt ein kümmerliches Leben — deine Liebe machte mich zum glücklichsten und zum unglücklichsten zugleich – in meinen Jahren jetzt bedürfte ich einiger Einförmigkeit Gleichheit des Lebens — kann diese bei unserm Verhältnisse bestehen? — Engel, eben erfahre ich, daß die Post alle Tage abgeht — und ich muß daher schließen, damit du den B. gleich erhälst. – Sei ruhig, nur durch ruhiges Beschauen unseres Daseins können wir unsern Zweck zusammen zu leben erreichen — sei ruhig — liebe mich — heute — gestern — welche Sehnsucht mit Thränen nach dir — dir — dir — mein Leben — mein alles — leb wohl — o liebe mich fort — verkenne nie das treuste Herz deines geliebten L.

ewig dein
ewig mein
ewig unß."

Wie schon betont, ist die Frage, wer die Adressatin dieses Briefes sei, so oft aufgeworfen und in der verschiedensten Weise beantwortet worden, daß es geboten erscheint, die Beziehungen Beethovens zu den Damen, welche dafür ins Auge gefaßt worden sind, einzeln an ihrer Stelle in der Biographie zu besprechen und die Identifizierung der Persönlichkeit eventuell hinauszuschieben an die äußerste Grenze des in Betracht kommenden Zeitraums. Denn der Umstand, daß die Briefe zwar datiert sind aber der Jahreszahl entbehren, auch der Ort ihrer Absendung wie der der Bestimmung nicht kenntlich gemacht ist, hat es ermöglicht, daß die Versuche, das Jahr festzustellen, in welches sie gehören, zwischen 1801 und 1812 schwanken. 1801 zählte Beethoven 31, 1812 42 Jahre. Die Stelle in dem dritten Brief: „In meinen Jahren jetzt bedürfte ich einiger Einförmigkeit, Gleichheit des Lebens" schließt jedenfalls die Annahme des spätesten Termins (1812) nicht aus und kann den frühesten (1801) schon zweifelhaft machen, zumal sich bekanntlich Beethoven für zwei Jahre jünger hielt als er war: mit 29 redet man wohl noch nicht so elegisch von seinen „Jahren".

Beethoven datiert den ersten Brief „Montag 6. Juli". Nimmt man die Richtigkeit dieser Datierung an, so sind zunächst in Betracht kommend

diejenigen Jahre, in denen der 6. Juli ein Montag war: 1801, 1807 und 1812. Läßt man aber zu, daß Beethoven, wie öfter geschehen, ein unrichtiges Datum geschrieben, so schwindet jeder diesbezügliche Anhaltspunkt und sind Schlüsse nur möglich für Jahre, in denen Beethoven nachweislich sich in einem von Wien entfernteren Badeorte befunden hat. Die Darstellungen in der ersten Auflage des zweiten und dritten Bandes fußten auf der Kombination, daß der ernstliche Heiratsplan Beethovens (der ihn im Frühjahr 1810 veranlaßte, sich durch Wegeler seinen Taufschein besorgen zu lassen, der aber bald darauf scheiterte) mit derselben Persönlichkeit in Verbindung gebracht werden müsse, an welche der Liebesbrief gerichtet ist. Da sich aber heute zufolge der gründlichen Prüfung der Korrespondenz Clementis herausgestellt hat, daß Beethovens Heiratsantrag von 1810 sicher Therese von Malfatti angeht, die aber, wie wir sehen werden, für den Liebesbrief gerade nicht in Betracht kommen kann, so ist diese Kombination unhaltbar geworden. Eine größere Zahl von Briefen Beethovens muß aber heute in ganz andere Jahre verwiesen werden, weil Clementis Korrespondenz mit seinem Associé Collard die Gewißheit ergibt, daß das Honorar für die 1807 verkauften Werke erst im Frühjahr 1810 zur Auszahlung gekommen ist. Die Beziehungen Beethovens zu Therese Malfatti rücken dadurch von 1807 auf 1809—10. 1810 als der Zeitpunkt, wo die Aussicht Beethovens auf eine Vermählung mit Therese Brunswik ihr Ende gefunden, ist somit nicht mehr aufrecht zu erhalten. Die negative Entscheidung auf diesem Gebiete muß entweder erheblich früher oder aber später datiert werden. Die Ahnung dieses Sachverhaltes verrät übrigens Thayers Bemerkung Bd. II S. 339 Zeile 18—19 der ersten Auflage. Thayer hat versucht, 1806 als Jahr des Liebesbriefs festzustellen unter Annahme eines Irrtums in der Datierung. La Mara (Neue Rundschau, Januar 1908) folgte ihm hierin, hat aber 1909 durch die Veröffentlichung der glücklich ans Licht gebrachten Memoiren der Gräfin Therese Brunswik die Unmöglichkeit erwiesen, 1806 aufrecht zu erhalten, da Therese mit ihrer Mutter 1806 seit Ende Mai in Siebenbürgen weilte bei ihrer Schwester Lottchen (Gräfin Teleky) bis nach deren am 6. Juli 1806 erfolgter Entbindung. La Mara verweist daher den Brief in 1807, wo aber nach den Memoiren Therese mit ihrer Mutter im Juli in Karlsbad war. Das K. des Liebesbriefes könnte allerdings sehr wohl Karlsbad statt Korompa (Stammschloß der Brunswik) bedeuten; auch Thayer ließ unbestimmt, ob K. gerade ein ungarisches Bad bedeuten müsse (was zuerst Schindler wohl ohne positive

Unterlage behauptete). Aber 1807 war Beethoven während des Monats Juli in Baden bei Wien und weder in Böhmen noch in Ungarn, wie mehrere Briefe bestimmt belegen, die an ihrer Stelle zur Sprache kommen werden. So zerfließen auch hier die Möglichkeiten. Nichtsdestoweniger bleibt aber die Tatsache bestehen, daß Beethoven nicht nur dem Grafen Franz Brunswik sondern auch seiner Schwester Therese sehr nahe gestanden hat. Die Memoiren bieten sogar doch Anhaltspunkte dafür, daß die Stelle „eine frühere Leidenschaft hatte mein Herz verzehrt" (La Mara, a. a. O. S. 107) auf Beethoven bezogen werden muß. Ob aber der Liebesbrief an sie gerichtet gewesen, ist damit noch keineswegs aufgeklärt.

Die Memoiren (S. 63ff.) geben zunächst erwünschten Aufschluß über die an diese Stelle der Biographie gehörigen Anfänge der Beziehungen Beethovens zu der Familie Brunswik. Therese war bereits 1787—88, als sie zwölf Jahre alt war, in Wien in Pension gegeben bei einer M^me^ Billig; ihr Musiklehrer war damals der Domorganist Joseph Preindl (ein sinnentstellender Druckfehler ist hier bei La Mara zu rektifizieren; statt „M^me^ Billig-Preindl. Der" muß es heißen: „M^me^ Billig. Preindl, der" ꝛc.) Im Jahre 1800 aber [„Es war das letzte Jahr des verflossenen Jahrhunderts im May"] weilte die Mutter mit den beiden Töchtern Josephine und Therese 18 Tage in Wien, um die Töchter in die Gesellschaft einzuführen, und während dieser Zeit erhielten dieselben 16 Tage nacheinander von Beethoven Klavierunterricht. Hiernach ist also die Zeit ganz genau zu bestimmen, wann Beethoven den Schwestern die Variationen über „Ich denke dein" für Klavier zu vier Händen (S. 209) ins Stammbuch geschrieben hat. Die Stücke für ein mechanisches Musikwerk (S. 210) werden sicher für Graf Deym geschrieben sein, der unter dem Namen H. Müller eine Art Museum unterhielt, das gegen Entree zugänglich war. Deym verlobte und verheiratete sich damals mit der Komtesse Josephine Brunswik, Theresens Schwester, starb aber schon 1804. Durch das Deymsche Haus (er unterrichtete in der Folge unentgeltlich Josephine weiter) wurde nun auch Beethoven mit Franz von Brunswik bekannt (La Mara S. 64): „Damals ward mit Beethoven die innige herzliche Freundschaft geschlossen, die bis an sein Lebensende dauerte. Er kam nach Ofen, er kam nach Mortonvasar, er wurde in unsere Societätsrepublik von auserlesenen Menschen aufgenommen. Ein runder Platz ward mit hohen edlen Linden bepflanzt; jeder Baum trug den Namen eines Mitgliedes, und auch in der schmerzlichen Abwesenheit spra-

chen wir mit ihren Sinnbildern, unterhielten und belehrten uns mit ihnen. Sehr oft, nachdem der gute Morgen gesagt ward, frug ich den Baum um dieß und das, was ich gern wissen wollte, und er blieb mir nie die Antwort schuldig."

Die Jahre des hier geschilderten freundschaftlich heiteren und sinnigen Verkehrs sind wohl die um 1800—1804 gewesen. Ob auf Seite Beethovens überhaupt jemals eine Leidenschaft für Therese Brunswik bestanden hat, ist aber durch die Memoiren eher fraglich geworden. Nach ihrer eigenen Schilderung war Therese schwacher Konstitution und etwas verwachsen (S. 75): „Ich war äußerst schwächlich und zart; mit einem gekrümmten Rückgrat verband ich mit drei Jahren die sogenannte englische Krankheit. Der Nervenleib besonders blieb zart". Daß sie später sich kräftigte und ein hohes Alter erreichte (geboren 27. Juli 1775, gestorben 23. September 1861, 86 Jahre) schrieb sie dem Kurgebrauch von Karlsbad und Franzensbrunn im Jahre 1807 und ihrer einfachen Lebensweise zu. Wenn man berechtigt ist, von den dedizierten Werken aus Schlüsse auf die Musikbildung der Persönlichkeiten zu machen (was für eine Anzahl der Werke Beethovens bestimmt anzunehmen ist), so wird man Therese Brunswik (Op. 78) und Franz Brunswik (Op, 57, 77) hoch einschätzen müssen.

In Beethovens Nachlaß fand sich ein von J. B. von Lampi in Öl gemaltes Porträt mit der Inschrift auf der Rückseite des Rahmens:

„Dem seltenen Genie
Dem großen Künstler
Dem guten Menschen
von T. B."

Dasselbe ging aus dem Besitze der Witwe Karls van Beethoven (des Neffen) zunächst 1861 an Georg Hellmesberger sen. über und wurde von dessen Enkel an das Museum des Vereins Beethovenhaus in Bonn abgegeben. Vielleicht ist dies das Porträt, von welchem ein Brief Beethovens an Franz Brunswik am 11. Juli 1811 spricht:

„Da ich nicht weiß, auf welche Weise du zu dem Porträt gekommen, so thust du am besten es mitzubringen, für die Freundschaft findet sich schon ein empfänglicher Künstler dasselbe zu verdoppeln."

Soviel einstweilen zur Konstatierung der bis 1800 zurückreichenden Beziehungen Beethovens zu den Brunswiks und zur Motivierung der in der ersten Auflage sich durch Band 2 und 3 ziehenden Versuche nachzuweisen, daß der Liebesbrief nur Therese Brunswik angehen könne.

Außer dem Bilde der Komtesse Therese von Brunswik fand sich nun aber im Nachlaß Beethovens auch ein Medaillonbild der Komtesse Giulietta Guicciardi, nachmals Gräfin Gallenberg, das von deren Sohne (gestorben 1893) als solches anerkannt wurde (Breuning, Aus dem Schwarzspanierhause S. 124). Das Bild ging in den Besitz der Familie Breuning über. Auch diese Dame, eine nahe Verwandte der Brunswiks, war die Klavierschülerin Beethovens, der ihr die Cis-Moll-Sonate Op. 27II widmete (vgl. S. 255 ff.). Schon Schindler hat sie zur Adressatin des Briefes an die „unsterbliche Geliebte" gemacht und damit nur wenig Widerspruch gefunden, obgleich seine Verlegung des Briefes in das Jahr 1806 sich darum bald als unhaltbar erwies, weil eingeworfen werden konnte, daß Giulietta Guicciardi bereits 1803 Gräfin Gallenberg wurde und mit ihrem Gatten, dem bekannten Ballettkomponisten Wenzel Robert Gallenberg, nach Italien ging. Ihr Vater war Franz Joseph Graf Guicciardi, „Sr. K. K. ap. Maj. wirkl. Kämmerer, Gubernialrath und Kanzleidirektor zu Triest", wie der Hof- und Staatsschematismus für 1800 besagt. Nach den, dem Verfasser von Herrn E. Becher, Konzipist bei den maritimen Zentral-Behörden, aus den Akten der Statthalterei zu Triest mitgeteilten Notizen war er von 1792 bis 1796 Rat bei der k. k. Landeshauptmannschaft des Herzogtums Krain in Laibach, wurde am 1. April 1796 zum Gemeinderat beim Gumbernium in Triest ernannt, welchen Dienst er am 12. Mai 1796 antrat, und am 25. März 1800 zum Hofrat bei der k. k. böhmischen Hofkanzlei in Wien, wo er am 24. Juli 1800 den Eid ablegte. Seit 1801 war er „wirklicher Hofrath". Er starb als „pensionirter Hofrath bei der vereinigten Hofkanzlei" am 10. Oktober 1830 zu Reggio im Alter von 78 Jahren. Seine Gattin, die Mutter Julias, war Susanna Gräfin Brunswik (gestorben zu Wien den 19. Oktober 1813). Julia (oder Giulietta) war am 23. November 1784 geboren und kam also in ihrem 16. Jahre nach Wien; die Ehre der Widmung wurde ihr demnach schon in ihrem 18. Jahre zu teil, da die Cis-Moll-Sonate im März 1802 erschien.

Da die Memoiren der Therese Brunswik ausdrücklich hervorheben, daß bei den von der „Tante Finta", bei welcher Brunswiks wohnten, während der 18 Tage i. J. 1800 veranstalteten Festen auch Beethoven zugegen war, so wird man annehmen können, daß dadurch direkt auch der Anlaß sich ergab, daß Giulietta Beethovens Schülerin wurde. Begründet ist wohl auch die Annahme, daß das „liebe zauberische Mädchen", welches nach Beethovens Brief an Wegeler vom 16. November 1801 seine

trübe Stimmung (wegen der beginnenden Schwerhörigkeit) aufheiterte, eben diese Giulietta war. Dieselbe zählte damals gerade eine Woche weniger als 17 Jahre. Sie wird gewöhnlich geschildert als ein Mädchen von sehr großem persönlichem Reize, und man weiß, daß sie auch in vorgerückten Jahren noch eine hübsche Erscheinung war. Sie scheint eine gute geistige Begabung besessen zu haben, die auch gemäß den Anforderungen, welche ihr Stand mit sich brachte, ausgebildet war; jedoch ist nicht bekannt, daß sie sich in irgend einer Weise besonders ausgezeichnet hätte, abgesehen von ihrem musikalischen Geschmack und ihrem fertigen Klavierspiel, welches wohl die Widmung von Sonaten an sie durch Fr. X. Kleinheinz und Beethoven beweist. Daß Beethovens Einbildungskraft die Reize der talentvollen Schülerin verdoppelte, ist ein naheliegender Gedanke.

Die nahe Beziehung der Gräfin Giulia Guicciardi zur Brunswikschen Familie mußte sie, wie bemerkt, notwendig sehr bald nach der Übersiedelung ihres Vaters von Triest nach Wien mit Beethoven zusammen führen, und die Bewunderung für seine Talente sowie die Zuneigung zu ihm als Menschen, welche sie in jener Familie fand, konnte kaum an ihr vorübergehen, ohne in ihr die Neugierde zu erregen, ihn zu sehen, sowie von vornherein bei ihr ein günstiges Vorurteil für ihn zu erwecken. Sie kam aus einer kleinen und entlegenen Provinzialstadt in die Hauptstadt des Reiches, als sie kaum das Alter zu ihrem Eintritte in die Gesellschaft erreicht hatte, und fand sich schon so bald ausgezeichnet durch die besondere Aufmerksamkeit und offenbare Bewunderung eines Mannes von Beethovens gesellschaftlicher Stellung und Berühmtheit; das mußte gewiß die Phantasie des kaum siebzehnjährigen Mädchens beschäftigen, und sie mag wohl gestimmt gewesen sein, namentlich bei ihrem Talente und ihrer Liebe zur Musik, bis zu einem gewissen Grade die Zuneigung zu erwidern, welche der berühmte Komponist des Septetts, der Quartette, der Symphonie und so mancher wundervollen Sonate, der unerreichte Meister im Klavierspiel, der edle, anregende, begeisterte junge Künstler ihr darbrachte, wenn er auch von Person nicht einnehmend war und ihr weder Reichtum noch Rang bieten konnte. Das war eben das Romantische der Situation. Aber auch abgesehen von diesen Betrachtungen liegen uns Überlieferungen und Erinnerungen von alten Freunden und Bekannten Beethovens vor, welche sämtlich Schindlers Meinung zu bestätigen geeignet sind, daß das „zauberische Mädchen“ wirklich die junge Gräfin Guicciardi war. Schindler hörte von der Sache freilich

erst 20 Jahre später; was er aber erfuhr, war ihm von Beethoven persönlich mitgeteilt.

Im November 1852 hatte Otto Jahn eine Unterredung mit der Gräfin Gallenberg selbst. Bei einem so delikaten Punkte, wie Beethovens Leidenschaft für sie vor 50 Jahren, war Zurückhaltung natürlich; wäre aber die Angelegenheit von der Wichtigkeit gewesen, die man ihr seitdem gegeben hat, so würde irgend eine Andeutung das verraten haben. Nichts der Art findet sich in seinen Aufzeichnungen über diese Unterredung, welche wir hier mitteilen. „Beethoven war ihr Lehrer. — Er ließ sie seine Sachen spielen, wobei er unendlich streng war, bis in den geringsten Kleinigkeiten der richtige Vortrag erreicht war; er hielt auf leichtes Spiel. — Er war leicht heftig, warf die Noten hin, zerriß sie. — Er nahm keine Bezahlung, obgleich er sehr arm war, (aber) Wäsche unter dem Vorwand, daß die Gräfin sie genäht. — Er unterrichtete so auch die Gräfin Odescalchi, die Baronin Ertmann; man ging zu ihm oder er kam. — Er spielte seine Sachen nicht gerne selbst, phantasierte nur; beim geringsten Geräusch stand er auf und ging fort. — Graf Brunswik, der Violoncello spielte, adorirte ihn, (auch) seine Schwestern Therese und Gräfin Deym. — Beethoven hatte der Gräfin Guicciardi das Rondo in G gegeben, bat es sich aus, als er der Gräfin Lichnowsky etwas dediciren mußte und widmete ihr dann die Sonate. — Beethoven war sehr häßlich, aber edel, feinfühlend, gebildet. — B. war meist ärmlich gekleidet." —

In dem einfachen Berichte täuschte sich das Gedächtnis der Dame offenbar darin, daß sie die Armut Beethovens zu der Zeit, als sie seine Schülerin war, übertrieb und ihn als nachlässig in seiner Kleidung darstellte. „In früheren Jahren", erzählte Grillparzer, „trug sich Beethoven sorgfältig, ja elegant gekleidet; erst später trat die Vernachlässigung ein, die bis zur Unreinheit ging"; und Czerny sagt ähnlich: — „In jüngeren Jahren (bis um 1810) war seine Kleidung elegant und sein Benehmen cavaliermäßig; später aber bei zunehmender Taubheit immer mehr und mehr verwahrlost."

Wenn die Zeichnung echt ist, welche La Mara von einer Enkelin der Gräfin Gallenberg erhielt und zu S. 29 der Schrift „Beethovens Unsterbliche Geliebte" reproduzierte (angeblich Beethoven vorstellend, wie er vor Giuliettas Fenster schwärmend an einer Balustrade lehnt, während sie ihn hinterm Rouleau belauscht), so würde dessen Erscheinung ihre Bemerkungen Lügen strafen. Aber dieser schlanke Dandy mit dem empor-

gedrehten Lippenbärtchen und Mouche hat mit keinem sonstigen Beethovenporträt irgendwelche Ähnlichkeit.

Zu dem Vorhergehenden ist nur noch eine beglaubigte Tatsache hinzuzufügen, die nämlich, daß Beethoven seinen Verkehr mit der Familie Guicciardi spätestens bis zum Mai oder Juni 1803, etwa sechs Monate vor ihrer Verheiratung (die nach Ausweis mehrerer Ausgaben des gräflichen Taschenbuches am 3. November 1803 stattfand) fortsetzte. Das junge Paar begab sich bald darauf von Wien nach Italien und war im Frühling 1806 in Neapel; Gallenberg war hier an der Komposition der Festmusik für die Krönung Joseph Bonapartes zum Könige beider Sizilien beteiligt. Als der Neapolitaner Barbaja die Direktion der K. K. Oper zu Wien übernahm, gegen Ende des Jahres 1821, machte er den Grafen zum Teilnehmer an der Verwaltung; so kam derselbe 1822 wieder nach Wien, und es ergab sich ein Anlaß, daß Schindler ihn mit einer Botschaft Beethovens aufzusuchen hatte.

Die Konversationsbücher jener Jahre lassen erkennen, daß die Frage des Verkaufes der Oper Fidelio an verschiedene Theater zwischen Beethoven und seinen Freunden häufig diskutiert wurde, daß aber der Komponist kein vollständiges Exemplar der Partitur besaß. Es war daher nötig, ein solches zu leihen, um es im ganzen oder teilweise abschreiben zu lassen; dies gibt uns die Erläuterung zu der in einem Konversationsbuche erhaltenen Unterredung.

Schindler spricht mitten in einer langen Reihe von Bemerkungen über verschiedenartige Dinge seine Überraschung darüber aus, daß das Dresdener Theater nie den Fidelio gekauft habe, und fügt als seine Meinung hinzu, daß Weber alles tun werde, was in seinen Kräften stehe, um Beethovens Interessen zu fördern sowohl hinsichtlich der Oper als der D-Dur-Messe. Dann folgen politische Neuigkeiten, Bemerkungen über Spanien, England usw. und über den von Dr. Bach vermittelten Verkauf oder die Verpfändung gewisser Bank-Aktien, auf welche Beethoven Geld zu erheben wünschte. Hierauf sagt

Schindler: „Nun wegen Fidelio, was soll, was kann ich thun, um das zu beschleunigen?"

Beethoven: „Steiner hat die Partitur."

Schindler: „Ich gehe zu Graf Gallenberg, der sie Ihnen mit Vergnügen auf einige Zeit leiht. Sie lassen es auf eigene Kosten schreiben, das ist besser. — Sie können 40 # (Dukaten) begehren."

Nach einigen ferneren Bemerkungen verspricht er, Gallenberg „morgen

früh“ zu besuchen. Einige Seiten weiter folgt Schindlers Bericht. „Gallenberg läßt sich empfehlen, daß er Ihnen die Partitur schicken wird, wenn sie 2 Exemplare davon haben, wenn dies nicht der Fall wäre, so würde er die Partitur für Sie copiren lassen. — In zwei Tagen soll ich wieder zu ihm kommen.“ Die Unterhaltung geht dann über auf die Abschrift gewisser Lieder und den Stich der D-Dur-Messe; dann sagt Schindler:

„Er (Gallenberg) hat mir heute keine große Achtung eingeflößt.“

Beeth.: „Ich war sein unsichtbarer Wohlthäter durch andere.“

Sch.: „Das sollte er wissen, damit er mehr Achtung für Sie habe, als er zu haben scheint.“

Es folgen nunmehr einige Küchenangelegenheiten; dann nimmt Beethoven den Bleistift und fährt mit dem früheren Thema folgendermaßen fort: „Sie fanden also, wie es scheint, G. nicht gestimmt für mich, woran mir übrigens nichts gelegen, doch möchte ich von seinen Aeußerungen Kenntniß haben.“

Sch.: „Er erwiderte mir, daß er glaube, Sie müßten die Partitur selbst haben. Allein als ich versicherte, daß Sie solche wirklich nicht haben, sagte er, es sei die Folge Ihrer Unstetigkeit und beständigen Herumwanderns, daß Sie selbe verloren haben. — Was geht das die Leute an? und noch mehr, wer wird nach derlei Menschen fragen? — Was sind Sie denn in Betreff der Werke bei Steiner gesonnen zu thun? — Noch längeres Stillschweigen? — Dr. Bach fragte mich letzthin noch deßhalb? — Ich dachte, Sie wollten die Partitur für sich halten, weil Sie selbe nicht haben. — Die 5stimmige Fuge auch umsonst hingeben? — Mein theurer Freund und Lehrer, das ist für solche unwürdige Menschen zu viel Edelmuth. Man wird Sie deshalb nur verlachen.“ [1])

Beethoven fragte hierauf, ob Schindler Gallenbergs Frau gesehen habe, und schrieb dann: »J'étois bien aimé d'elle et plus que jamais son époux. Il étoit pourtant plutôt son amant que moi, mais par elle j'apprenois de son misère et je trouvais un homme de bien, qui me donnait la somme de 500 fl. pour le soulager. Il étoit toujours mon ennemi, c'étoit justement la raison, que je fusse tout le bien que possible.«

Sch.: „Darum sagte er mir auch noch: ‚Er ist ein unausstehlicher

[1]) Der Musikverleger Steiner hatte verschiedene Manuskripte von Beethoven gekauft, die er aber zum großen Zorne des Komponisten nicht veröffentlichen wollte.

Mensch!‘ Wahrscheinlich aus lauter Dankbarkeit. Doch Herr, verzeih ihnen, denn sie wissen nicht, was sie thun. — Est-ce qu'il y a long temps qu'elle est mariée avec Mons. de Gallenberg? — Mad. la Contesse? — Etait-elle riche? — Elle a une belle figure jusqu'ici!«

Beeth: »Elle est née Guicciardi. Elle étoit l'epouse de lui avant son voyage en Italie — arrivé à Vienne elle cherchoit moi pleurant, mais je la méprisois.«[1])

Sch.: „Herkules am Scheidewege!"

Beeth.: „Und wenn ich hätte meine Lebenskraft mit dem Leben so hingeben wollen, was wäre für das Edle, Bessere geblieben?"

Manche unserer Leser werden auch schon früher, angetrieben durch ihre Verehrung für den Komponisten und die Bewunderung für seine Werke, sich der Lektüre der fortwährend sich vermehrenden Literatur zugewandt haben, deren Gegenstand Beethoven und seine Werke sind. Sie müssen sich erinnern, welche besondere Wichtigkeit in derselben der Guicciardi-Angelegenheit begelegt wird. Werden dieselben wohl glauben, daß in dem vorher Mitgeteilten alle bestimmt festgestellten Tatsachen, die je über diesen Gegenstand öffentlich bekannt geworden sind, bereits erschöpft sind? Dies ist aber buchstäblich wahr: alles andere ist lediglich Vermutung oder Irrtum. Bei dem gegenwärtigen Stande unserer Kenntnis von diesem Gegenstande können wir die große Masse der an denselben

---

[1]) Diese Worte hat Jahn so abgeschrieben: „Elle est née Guicciardi elle etoit (hier steht ein unleserliches Wort mit einem ? darüber) qu epouse de lui (avant son voyage) de l'italie (arrivé a Vienne) et elle cherchoit moi pleurant, mais je la méprisois." Ludwig Nohl hat behauptet, daß die hier in Klammern stehenden Worte von Schindler „hinzugefügt" seien. Schindler aber druckte die Stelle sowohl 1845 als 1860 so ab: „Elle étoit l'épouse de lui avant son voyage en Italie ... Arrivée à Vienne elle cherchoit moi pleurant" etc. In der Ausgabe von 1860 (I. 96) fügt er folgende Anmerkung hinzu: „Eines der Conversationshefte von 1823, die sämmtlich in der K. Hof-Bibliothek zu Berlin aufbewahrt sind, enthält diese Eröffnungen." Wenn Nohls Behauptung richtig wäre, so würde daraus folgen, daß Schindler in seinem Auszuge das Publikum belogen und betrogen; daß er sich einer Fälschung schuldig gemacht, welche den Augen Jahns und des Verfassers entgangen wäre; und daß er dabei noch die Thorheit gehabt hat, die Aufmerksamkeit des Lesers gerade auf das Konversationsbuch hinzulenken, mit dessen Inhalt die Fälschung geschehen ist!

Nohl behauptet weiter, Giulietta habe Beethoven vor ihrer Abreise nach Italien aufgesucht; er gründet also auf diese Handlung von ihr die Annahme, daß sie, die junge Frau, erst wenige Monate verheiratet, bereit war, schon damals ihren Gatten zu verlassen! Aus Umständen, welche Herrn Nohl unbekannt waren, geht mit Bestimmtheit hervor, daß der Besuch nach ihrer Rückkehr nach Wien, um 1822, stattfand.

verschwendeten schwülstigen Beredsamkeit mit einem Worte nur als sinnloses Gerede bezeichnen. Der Stoff zu einer Tragödie ist wahrlich sehr gering in einem Falle, wo der Liebende schreibt: „es ist das erste Mal, daß ich fühle, daß Heirathen glücklich machen könnte", und unmittelbar darauf hinzufügte: „jetzt könnte ich nun freilich nicht heirathen", weil nämlich die Befriedigung seines Ehrgeizes ihm doch mehr galt, als ein häusliches Glück mit der Geliebten.[1])

Eine sorgfältige Erwägung und Vergleichung sowohl der veröffentlichten Tatsachen als der Privatmitteilungen und Andeutungen, die dem Verfasser während eines mehrjährigen Aufenthaltes in Wien nachträglich zukamen, hat ihn zu der Vermutung geführt — der Vermutung, wohlgemerkt, nicht einer auf bestimmten Beweisen beruhenden Überzeugung — daß Beethoven sich schließlich entschloß, der Gräfin Julia seine Hand anzubieten, und sie nicht abgeneigt war, dieselbe anzunehmen; daß der eine Teil ihrer Eltern der Heirat zustimmte, der andere hingegen, wahrscheinlich der Vater, sich weigerte, das Glück seiner Tochter einem Manne ohne Rang, Vermögen und feste Anstellung anzuvertrauen, einem Manne überdies von einem so eigentümlichen Temperamente und Charakter, und mit den ersten Spuren eines Gebrechens behaftet, welches, wenn es nicht aufgehalten und geheilt werden konnte, ihn aller Hoffnung auf Erlangung einer höheren und einträglicheren Stellung berauben und ihn schließlich zwingen mußte, seine Laufbahn als großer Klaviervirtuose aufzugeben. Im Jahre 1802 begann die Schwäche seines Gehörs bereits die Aufmerksamkeit zu erregen; wenn sie sich zu völliger Taubheit entwickelte, so hatte er keine weiteren Mittel, eine Familie zu unterhalten, als seine Kompositionen, sein kleines Jahrgehalt vom Fürsten Lichnowsky und die „regelmäßige Unterstützung", die er nach der Aussage von Karl Holz von dem Grafen Moritz Fries bezog, „bis er fallirte" (um 1822). Da die Familie Guicciardi selbst nicht reich war, so verbot die Klugheit eine

---

[1]) Es ist hier darauf aufmerksam zu machen, daß wenigstens nach Aussage des Fräulein Lotti Languider, einer langjährigen Hausgenossin und Freundin der Therese Brunswik (La Mara, Beeth. Unst. Gel. S. 29), „die Schwärmerei Beethovens für Gräfin Julie Gallenberg-Guicciardi — wenn sie auch eine warm bewundernde gewesen ist, denn sie war eine sehr schöne, elegante Weltdame — doch nicht in dem Grade das Herz Beethovens erfaßt hat, wie die spätere (!) Liebe zur Gräfin Therese Brunswik, die auch zur Verlobung führte (!). Das war entschieden seine tiefste Liebe, und daß es nicht zur Heirat gekommen ist, soll nur in der — wie soll ich sagen? — ernsten Künstlernatur Beethovens, der trotz der großen Liebe sich nicht dazu entschließen konnte, seinen Grund gehabt haben".

solche Heirat. Dem allem sei nun, wie ihm wolle: Beethoven heiratete eben die Gräfin Julia Guicciardi nicht, und sie wurde die Gattin des Grafen Gallenberg. Der verschmähte Liebhaber, treu seinem Zmeskall gegenüber ausgesprochenen Grundsatze: „was nicht zu ändern ist, darüber kann man nicht zanken", machte gute Miene zum bösen Spiel und — wendete sich der Ausarbeitung der Sinfonia Eroica zu.

Jeder Leser, dem Schindlers Biographie bekannt ist, wird bemerkt haben, daß zwei wichtige Punkte, welche er mit der Guicciardi-Angelegenheit in Verbindung bringt, trotz der Wichtigkeit, welche ihnen von ihm und seinen Abschreibern beigelegt worden, bisher von uns mit Stillschweigen übergangen sind. Dieselben müssen nunmehr noch erörtert werden.[1])

Man kann keinen begründeten Zweifel hegen an Schindlers ehrlichem und bewußtem Wunsche, die reine Wahrheit über Beethoven festzustellen und mitzuteilen. Sein Geist war willig; aber seine Schwäche als Forscher ist eine ganz außerordentliche, und seine Hilflosigkeit, wo es gilt, die Fäden einer Verwickelung zu entwirren, zuweilen bedauernswürdig, zuweilen geradezu lächerlich; man ist öfters an Addisons Wort in einem ähnlichen Falle erinnert: er verwirrt und verstrickt sich fortwährend in seinen eigenen Fehlern. Der gegenwärtige Gegenstand bietet ein schlagendes Beispiel hierzu.

In den ersten Auflagen seiner Biographie setzt er die Guicciardi-Angelegenheit in das Jahr 1806. Trotz des ihm bekannten Wegelerschen Briefes, der wenigstens einen festen Punkt gab, nämlich den November 1801, und trotz des gräflichen Taschenbuches, welches in jeder ordentlichen Buchhandlung und Leihanstalt zu finden war, und worin der Tag von Gallenbergs Hochzeit, der 3. November 1803, angegeben ist, bleibt er noch in Verlegenheit. „Ich mußte erst nach Paris kommen, daselbst die Bekanntschaft mit Cherubini machen, um durch solchen Zufall auf eine sichere Spur zu diesem in Wien vergeblich gesuchten Datum zu gelangen. Cherubini und dessen Gemahlin hörten nämlich bald nach ihrer

---

[1]) Da der Herausgeber glaubte, die umständlichen Erwägungen Thayers zu der Guicciardi-Frage dem Leser der neuen Auflage nicht vorenthalten zu sollen, hat er dieselben aus den verschiedenen Stellen des zweiten und dritten Bandes, in denen sie verstreut waren, hier zusammengestellt. Übrigens hat Thayer in der Broschüre „Ein kritischer Beitrag zur Beethovenliteratur" (Berlin 1877) die in der Biographie nicht berücksichtigte romanhafte Phantasterei über die Mondscheinsonate usw. kurz abgefertigt (Peter Lysers Beethoven-Novellette).

im Jahre 1805 erfolgten Ankunft in Wien von dieser Angelegenheit als schon zwei Jahre zurückliegend sprechen." Diesem Winke weiter nachgehend, änderte er in seiner Ausgabe von 1860 das Datum 1806 in 1803. Er nimmt also das neue Datum an, weil er 20 Jahre früher von einem alten Manne von 80 Jahren und dessen beinahe ebenso alter Gattin gehört hatte, daß diese 35 Jahre vorher gehört hatten, daß Beethoven etwa zwei Jahre vorher (1803) die Untreue seiner Geliebten erfahren habe! Cherubini und seine Frau wußten ferner mit Bestimmtheit auszusagen, daß die Einwirkung dieser Angelegenheit auf Beethovens Gemüt bereits überwunden gewesen, was natürlich sehr erfreulich zu hören ist, obgleich die Tatsache keiner Bestätigung bedurfte. Jene Unterhaltung mit Beethoven ferner, welche er der Ausgabe von 1845 als Anhang beigefügt, war in der ersten unterdrückt worden, weil, wie er sagt, die Gräfin Gallenberg damals noch lebte. Die Taschenbücher hätten ihn belehren können, daß sie auch im Jahre 1845 noch lebte und erst am 22. März 1856 gestorben ist. Wie ist es möglich, mit Zutrauen die Meinungen und Behauptungen eines so hilflosen Schriftstellers zu lesen — auch wenn wir ihm, wie wir es Schindler gegenüber tun, die beste Absicht zutrauen, die Wahrheit zu sagen, — ausgenommen wo er aus persönlicher Kenntnis schreibt oder vollgültige und unwidersprechliche Beweise gibt!

Nachdem Schindler in einer so ungewöhnlichen Weise das Datum zu seiner Zufriedenheit festgestellt hat, kommt er zur Katastrophe. „Doch darf von den Folgen dieses Bruches auf das Gemüth unseres von dieser Liebe hochbeglückten Meisters eines weitern die Rede sein. In der Verzweiflung suchte er Trost bei seiner bewährten und vorzugsweise verehrten Freundin Gräfin Marie Erdödy — auf ihrem Gute Jedlersee im Marchfelde, um einige Tage in ihrer Nähe zu verbringen. Dort verschwand er aber, und die Gräfin glaubte ihn nach Wien zurückgekehrt, als am dritten Tage darauf ihr Musiklehrer Brauchle ihn in einem entlegenen Theile des Schloßgartens gewahrte. Dieser Zwischenfall blieb lange ein fest bewahrtes Geheimniß und ward erst nach Jahren durch die beiden Mitwissenden näheren Freunden Beethovens anvertraut, nachdem diese Liebesangelegenheit längst in Vergessenheit gerathen. Man knüpfte die Vermuthung daran, es sei des Unglücklichen Absicht gewesen, sich durch Erhungern den Tod zu geben. Im Stillen beobachtende Freunde wollen bemerkt haben, daß Beethoven diesem Musiklehrer mit außerordentlicher Aufmerksamkeit seitdem begegnet ist."

Jedlersee liegt so nahe bei Wien, daß für einen tüchtigen Fußgänger wie Beethoven von einer Entfernung kaum die Rede sein konnte; und wenn er dem Einfalle oder der Notwendigkeit des Moments folgte und auf zwei oder drei Tage verschwand, so liegt darin doch gewiß kein Grund zu jener überraschenden, in so gewichtiger Weise ausgesprochenen Vermutung. Doch zugegeben auch, es sei etwas Derartiges zu einer oder der andern Zeit wirklich vorgekommen: was berechtigt denn zu der Annahme, daß es damals und in Verbindung mit der Guicciardi-Angelegenheit geschah? Nichts. Die ganze Geschichte, wann und in welcher Verbindung sie vorgekommen sein mag, wird erzählt auf ein bloßes Hörensagen hin, welches in keinerlei Untersuchung auch nur eine Vermutung gestatten würde. Damit dieselbe nicht in die Reihe festgestellter Tatsachen in der Geschichte Beethovens aufgenommen werde, — wenigstens im Zusammenhang mit der Liebesgeschichte und ehe irgend eine annehmbare Bestätigung derselben sich finden wird — möge folgendes bemerkt werden:

1. Schindler erhielt die erste Kenntnis von Beethovens Liebe zu Julia Guicciardi im Jahre 1823. Alles, was er aus anderen Quellen wußte, konnte er nur später gehört haben, und es geschah höchst wahrscheinlich erst nach Beethovens Tode, als er durch Auffindung des „Liebesbriefes“ wieder an die Sache erinnert wurde. Er beansprucht nicht, die Geschichte von Jedlersee von einem Beteiligten gehört zu haben; und dies war auch unmöglich, da die Gräfin Erdödy bereits aus den österreichischen Landen verwiesen war, ehe jenes Ereignis zu seinen Ohren kommen konnte. Er gibt also in der Tat, und wie er selbst zeigt, nur eine detaillierte Erzählung eines Gerüchtes, welches, wie er sagt, unter einigen Freunden Beethovens erzählt wurde und ein Ereignis betraf, das, wenn es überhaupt vorgefallen ist, 15, 20 oder gar 30 Jahre früher sich ereignete, und von dem er oder jene nur vermuteten, daß es sich zu der Zeit, als die junge Gräfin Guicciardi Beethoven untreu wurde, zugetragen habe.

2. In allen Erinnerungen von Ries, von denen die meisten gerade aus der Zeit des Verhältnisses zu Julia Guicciardi stammen, findet sich nichts, was auch bei einiger Anstrengung der Phantasie geeignet wäre, die Wahrscheinlichkeit jenes Ereignisses zu erhöhen, vieles aber, was das Gegenteil beweist. Wir lesen keine Andeutung, daß Ries jemals etwas Besonderes in den Beziehungen des Meisters zu der Familie Guicciardi wahrgenommen hätte; und doch war Beethovens Neigung zum Verkehr

mit Frauen eine Seite seines Charakters, die sich ihm genau eingeprägt hatte. „Beethoven", sagt er S. 117, „sah Frauenzimmer sehr gerne, besonders schöne, jugendliche Gesichter, und gewöhnlich, wenn wir an einem etwas reizenden Mädchen vorbeigingen, drehte er sich um, sah es mit seinem Glase nochmals scharf an und lachte oder grinste, wenn er sich von mir bemerkt fand. Er war sehr häufig verliebt, aber meistens nur auf kurze Dauer. Da ich ihn einmal mit der Eroberung einer schönen Dame neckte, gestand er, die habe ihn am stärksten und längsten gefesselt — nämlich sieben volle Monate."

3. Ebenso ist es mit Breuning. Es findet sich kein Brief, kein Teil eines Briefes von ihm (soweit solche von Wegeler veröffentlicht sind), sowenig wie irgend eine auf ihn zurückzuführende Überlieferung, die auf diese Leidenschaft oder ihre vorausgesetzten Folgen Bezug hätte. Da Beethoven vom Mai bis November 1804 mit Breuning zusammen wohnte, so war sicher ihr Verhältnis auch 1803 ein herzliches. Es ist daher negativ ins Gewicht fallend, daß er nichts derart berichtet.

4. Stände die Geschichte von Jedlersee überhaupt in Verbindung mit den Beziehungen zu Giulietta Guicciardi, so müßte sie im Jahre 1803 geschehen sein. Das ist aber völlig unvereinbar mit allem, was von der Lebensgeschichte Beethovens im Jahre 1803 bekannt ist.

5. Jener Brauchle, der Beethoven in dem Schloßgarten gefunden und zu der Gräfin Erdödy zurückgebracht haben soll, war nicht der Musiklehrer der Gräfin Erdödy, sondern der Hofmeister ihrer Kinder, und konnte wohl kaum in dieser Eigenschaft schon beschäftigt sein zu einer Zeit, als das älteste Kind noch nicht sechs Jahre alt war! Sind wir richtig berichtet, so trat er erst nach 1803 in ihren Dienst; auch ist nicht bekannt, daß Beethovens intimes Verhältnis zu der Gräfin Erdödy sich schon damals bildete. Wir dürfen also jedenfalls die Verhungerungsgeschichte für jetzt auf sich beruhen lassen.

6. Die Beweiskraft dieser Argumente wird noch vermehrt werden durch die Beleuchtung, welche sie durch eine kurze Erörterung über die einzige noch übrige Frage erhält, die auf diese Angelegenheit Bezug hat, die des am Sterbetage Beethovens aufgefundenen „Liebesbriefes". —

Es war Beethovens Freunden wohlbekannt, daß er einige Bankaktien besaß; wo aber dieselben aufbewahrt wurden, wußte weder sein Bruder, noch Breuning, noch Schindler. „Beethoven hatte seine Bankactien in einem verborgenen Fach eines Schrankes, von dem nur Holz

wußte", erzählt Jahn nach mündlichen Berichten Karl Holzs selbst. Nach aufgeregtem vergeblichem Suchen (vgl. Bd. V 493) wurde Holz von Breuning herbeigerufen und befragt, ob er nicht wisse, wo sie Beethoven verborgen habe. „Holz kannte die geheime Lade in einem alten Schranke, in welcher sie aufbewahrt waren." In diesem verborgenen Fache fand Breuning nicht allein die Bankaktien, sondern auch verschiedene, wie es Schindler nennt, „dem Freunde wichtige Briefschaften". Unter diesen war der S. 300 f. mitgeteilte Brief mit seinen zwei postscriptis, auf zwei Stücke Briefpapier mit Bleistift geschrieben von irgendeinem nicht genannten Badeorte aus, im Juli eines nicht bezeichneten Jahres, an eine nicht angegebene Person. Dieser Brief ist voll von Ausdrücken glühender Liebe, wie sie selbst in Romanen selten erreicht werden; er ist gleichsam eine Übersetzung der rührendsten und zartesten Stellen von Beethovens gefühlvollsten Kompositionen in Worte. Dieses Dokument, welches durch Breuning in Schindlers Besitz gelangte, war das Original jener Briefe, welche Schindler als „drei von Beethovens Hand an seine Giulietta aus einem Badeorte in Ungarn gerichtete Briefe" 1840 zuerst bekannt machte, und welche seitdem so oft wieder abgedruckt worden sind. Unter den vielen Personen, denen Schindler zu verschiedenen Zeiten das Original freundlich zur Prüfung vorlegte, befanden sich auch O. Jahn und der Verfasser; keiner von beiden hat je einen andern Grund zu der Annahme gefunden, diese Briefe seien für die Gräfin Guicciardi bestimmt gewesen, als Schindlers Vermutung und die Gründe, auf welchen sie beruht.

Wenn man bedenkt, daß weder Breuning noch Schindler das geringste von der Existenz dieses Schriftstücks gewußt haben bis nach dem Tode seines Verfassers, welcher allein seine Geschichte hätte erzählen können, so wird man den geistigen Prozeß, durch welchen Schindler veranlaßt wurde, dasselbe mit den oben angeführten Worten zu beschreiben, in dieser Weise sich erklären können. In dem ersten der drei Stücke oder Briefe spricht der Schreiber von seiner sehr unangenehmen Reise mit vier Postpferden und von der Eszterhazys mit deren acht. In dem zweiten erwähnt er die Post „von hier nach K.", und sagt an einer andern Stelle: „als Badender muß ich schlafen gehen". Nun befinden sich von den 218 Ortschaften in dem österreichischen Postbuche, deren Namen mit K. anfangen, mehrere in Ungarn; auch liegen in diesem Königreiche mehrere Badeorte und außerdem hatte Eszterhazy dort seine Besitzungen. Diese Andeutungen sind ohne Zweifel die Grundlage für Schindlers

Annahme, daß Beethoven von einem ungarischen Bade aus schrieb. Dies war das erste; seine Vermutung aber, an wen die Briefe gerichtet waren, wurde natürlich hervorgerufen durch seine Unterhaltung mit dem Komponisten über die Gräfin Gallenberg im Jahre 1823. Diese ihm so einfach und natürlich erscheinende Annahme, die dann für 30 Jahre unangefochten blieb, muß gleichwohl näher geprüft werden.

Die Schriftstücke bieten drei unvollständige Daten, da die Jahreszahl in allen fehlt: „Am 6. Juli Morgends"; „Abends, Montags am 6. Juli"; „Guten Morgen am 7. Juli". Eine Vergleichung mit den Kalendern jener Jahre erweist, daß der 6. Juli in den Jahren 1795, 1801 und 1807 auf einen Montag fiel. Das Jahr 1795 ist natürlich ausgeschlossen, weil damals Julia Guicciardi ihr elftes Jahr noch nicht vollendet hatte; auch gestattet weder der Stil, in dem der Brief geschrieben ist, noch die Handschrift, noch endlich der Umstand einer Reise nach einem Badeorte mit vier Postpferden, an eine so frühe Zeit zu denken. Wie aber steht es mit 1801? Der Hauptgegenstand von Beethovens erstem Briefe an Wegeler (29. Juni) war die Beschreibung seines Übels und der von seinen ärztlichen Ratgebern angenommenen Behandlungsweisen; er fügt den Wunsch hinzu, den Rat seines Freundes zu erlangen, da Wegeler selbst ein Arzt von hervorragender Fähigkeit und Geschicklichkeit war. Der zweite Brief, nur vier und einen halben Monat später geschrieben (16. November), knüpft an Wegelers Beantwortung des ersten an und behandelt jenen Gegenstand mit gleicher Genauigkeit des Details. Wenn nun der Leser die beiden Briefe in ihrem Zusammenhange miteinander noch einmal genau durchgehen will, so wird er sehen, daß jeder Gedanke an eine Reise zu einem entfernten Badeorte, welche die Benutzung von vier Postpferden erforderte, mochte dieser nun in Ungarn oder irgendwo anders liegen, in der Zwischenzeit zwischen diesen Briefen durch den Inhalt derselben vollständig ausgeschlossen ist. Die Folgerung ergibt sich von selbst, daß die fraglichen Briefe nicht im Jahre 1801 geschrieben wurden.

Doch könnte nicht vielleicht die Angabe des Monats- oder des Wochentages in den Worten „Abends, Montags am 6. Juli" einen Irrtum enthalten? In diesem Falle könnte man die Untersuchung auf die Jahre 1800 und 1802 ausdehnen. Am 6. Juli 1800 nun war die Familie Guicciardi kaum von Triest nach Wien gekommen. Aber gesetzt auch, Julia wäre schon vorher zur Vollendung ihrer Erziehung dorthin geschickt worden und wäre auf diese Weise mit Beethoven bekannt ge-

worden: was soll man dann von den Freunden und Beschützern derselben denken, die ihr eine solche Freiheit oder besser Zügellosigkeit gestatteten, daß sie mehrere Monate vor Vollendung ihres 16. Lebensjahres imstande war, in so enge Beziehungen, wie die Sprache jener Briefe notwendigerweise voraussetzt, mit einem Manne zu treten, der doppelt so alt war wie sie? Was sollen wir zudem von Beethoven denken? In scherzhafter Übertreibung nannte ihn Magdalena Willmanns Schwester und andere wohl einmal „halb verrückt“, — ein Narr aber war der Mann nicht.

Das Jahr 1800 wird also mit Bestimmtheit auszuscheiden sein. Was das Jahr 1802 betrifft, so ist es überflüssig, mehr zu sagen, als was man im nächsten Kapitel aus einem Briefe mit dem Datum „Wien, den 13. Juli 1802“ entnehmen wird (S. 328). Sein Aufenthalt im Bade muß wahrlich sehr kurz gewesen sein, wenn er es mit vier Postpferden am 5. erreicht und am 13. schon wieder in Wien Briefe schreibt. Im Jahre 1803 fiel der 6. Juli auf einen Mittwoch.

Aber es ist auch in der Tat ein solcher Irrtum im Datum nicht wohl möglich.[1]) Beethoven schrieb den Tag des Monats dreimal innerhalb 24 Stunden, zweimal den 6., einmal den 7.; ein Irrtum hierin wäre unbegreiflich. Der Wochentag ist nur einmal geschrieben, aber es ist der Montag; und Sonntag und Montag sind gerade die beiden Tage der Woche, welche am seltensten oder wohl nie verwechselt werden können. Der zweite Teil des Schriftstückes endlich, der das Datum „Abends, Montags am 6. Juli“ trägt, enthält einige Worte, welche entscheidend sind. Dieser Teil ist ein postscriptum zu dem Schreiben vom Morgen, und wurde, wie Beethoven sagt, geschrieben, weil er erfahren hatte, daß es für die Post an jenem Tage zu spät sei, und Montag und Donnerstag die einzigen Tage seien, „wo die Post von hier nach K. geht“. Er mußte also über den Wochentag informiert sein.

Die Folgerung ist demnach unabweislich: Schindler und seine Abschreiber sind alle im Irrtum; der Brief ist nicht in den Jahren 1800 bis 1803 geschrieben; die „unsterbliche Geliebte“, für welche derselbe bestimmt war, ist **nicht** die junge Gräfin Giulietta Guicciardi. Alle also, welche mit Tränen der Sympathie diese Werthers Leiden, von **dieser** Lotte verursacht, gelesen haben, mögen ihre Tränen trocknen. Sie können sich mit der Versicherung beruhigen, daß die Katastrophe keineswegs so

[1] Vgl. aber weiter unten die aus dem dritten Band der ersten Auflage entnommenen Ausführungen, welche doch ernstlich mit der Annahme des falsch geschriebenen Datums oder Wochentags rechnen.

unglücklich war, wie sie dargestellt wird. Die Angelegenheit bildete nur eine Episode, sie war nicht die große Tragödie von Beethovens Leben. Da es aber ein Liebesabenteuer war, so hat die Darstellung der Tatsache sich diesmal der Phantasie völlig unterordnen müssen. Namentlich hat ein neuerer Schriftsteller, welcher alle Behauptungen und Vermutungen Schindlers ohne Prüfung oder Zweifel annimmt, diese Episode in Beethovens Leben in großer Ausführlichkeit behandelt; freilich, um Sheridans Scherzwort auf Gibbon anzuwenden: less luminously than voluminously. Nachdem er die Gefühle „seiner schönen Leserinnen, seiner lieben Beethovenfreundinnen" zu der höchsten Höhe der Teilnahme emporgehoben, die in einer Tragödie möglich ist, in welcher der Held auch nach der Katastrophe noch lebt und sich des besten Wohlergehens erfreut, tröstet er sie einige Kapitel weiter, indem er Beethoven für die eine „verlorne Liebesmühe" zwei neue Geliebten gibt, die eine derselben eine verheiratete Frau, die andere ein junges Mädchen von 14 Jahren. Und noch mehr — wofern er nicht bei der Verwirrung seiner Daten den Leser gänzlich irreleitet — er gibt sie ihm beide zu der nämlichen Zeit! „Und der Herr gab Job zweimal so viel als er zuvor hatte", sagt der alte hebräische Dichter.

Den Ausführungen Thayers im dritten Bande der ersten Auflage (S. 429 ff. und S. 514) entnimmt der Herausgeber noch die folgenden Bemerkungen zu der Guicciardi-Frage.

Ein Freund schrieb 1865 an den Verfasser auf Grund zuverlässiger Mitteilungen, Beethoven habe „eine Anzahl Briefe an die Gräfin Therese Brunswik geschrieben, welche indeß von der Empfängerin später vernichtet worden sind"; doch existierten noch eine Menge Briefe der Gräfin Guicciardi an die Gräfin Brunswik, aus denen vielleicht in der Zukunft noch interessante Aufschlüsse über den Komponisten zu erwarten seien. Die Aufrichtigkeit fordert von uns die fernere Mitteilung, daß unser Freund in demselben Briefe schreibt, Graf Géza, der Sohn von Beethovens Freund Brunswik, sei damals der entschiedenen Meinung gewesen, der Liebesbrief sei nicht an seine Tante Gräfin Therese, „sondern höchst wahrscheinlich an die Guicciardi" gerichtet gewesen.

Jeder aufmerksame und denkende Leser des Liebesbriefes wird bemerken, daß derselbe völlig unvereinbar sein würde mit der Annahme, Beethovens leidenschaftliche Neigung für die Dame, an welche er adressiert war wäre eine neue, plötzlich entstandene gewesen; ferner, daß Beethoven

seine Geliebte, wer sie auch immer sein mochte, unmittelbar vorher verlassen hatte; und endlich, daß er mit der vollen Überzeugung schreibt, seine Liebe werde erwidert, der Wunsch, ihr Geschick zu verbinden, sei ein beiderseitiger, und bei geduldigem Warten und Ausharren würden die Hindernisse, welche sich damals ihrer Verbindung entgegen stellten, verschwinden oder überwunden werden.

Bei dem Versuche, zu bestimmen, wann Beethoven in dieser Weise schrieb, können seine häufigen sonstigen ungenauen Daten nicht ignoriert werden. Wenn die Worte: „Abends Montags, am 6. Juli" als entscheidend betrachtet werden müssen, so ist die Untersuchung beschränkt auf die beiden Jahre 1807 und 1812, da die Jahre 1801 und 1818 beide außer der Frage sind. Will man jedoch den Irrtum eines Tages im Datum als möglich annehmen, so würde sich die Untersuchung auf eines der im Folgenden genannten Jahre ausdehnen.

In den drei früheren Jahren war:

	1806	1807	1808
der 5. Juli ein	Samstag	Sonntag	Dienstag
der 6. Juli ein	Sonntag	Montag	Mittwoch
der 7. Juli ein	Montag	Dienstag	Donnerstag.

In den drei späteren Jahren war:

	1811	1812	1813
der 5. Juli ein	Freitag	Sonntag	Montag
der 6. Juli ein	Samstag	Montag	Dienstag
der 7. Juli ein	Sonntag	Dienstag	Mittwoch.

Die Jahre 1808 und 1811 sind, um andere Gründe zu übergehen, darum auszuschließen, weil sie einen Irrtum von zwei Tagen voraussetzen würden. Es bleiben demnach die Jahre 1806, 1807, 1812 und 1813 übrig, welche wir am passendsten in umgekehrter Reihenfolge betrachten.

Das Jahr 1813 erscheint sofort als unmöglich durch das Datum eines Briefes an Varena: „Baden, den 4. Juli 1813", sowie durch andere Umstände, welche beweisen, daß Beethoven die Monate Juni und Juli dieses Jahres in Wien und Baden zubrachte.

In gleicher Weise muß das Jahr 1812 zurückgewiesen werden, weil

er noch am 28. Juni dieses Jahres in Wien an Baumeister schreibt und Dienstag, den 7. Juli in Teplitz ankommt.[1])

Es bleiben demnach nur die Jahre 1806 und 1807. Bis zu diesem Punkte war nun die betreffende Frage bereits genügend gefördert, als die bezüglichen Stellen des zweiten Bandes der ersten Auflage geschrieben wurden. Will man nun auf die Unwahrscheinlichkeit eines Irrtums in Beethovens Daten (6. und 7. Juni) ein übermäßiges Gewicht legen, so wäre es freilich unmöglich, sich für dasjenige Jahr zu entscheiden, welches andere Betrachtungen beinahe als das sichere erscheinen lassen, nämlich 1806.

Wir besitzen einen Brief Beethovens an Franz Brunswik, der die Absicht ausdrückt, ihn ihn Pest zu besuchen[2]), gedruckt mit dem Datum des 11. Mai 1806, welcher einen zwingenden Beweis zugunsten dieses Jahres abgeben würde; leider aber ist sein richtiges Datum 1807 (weil der Abschluß des Kontraktes mit Clementi erwähnt wird), und so vermehrt der Brief nur unsere Schwierigkeiten. Denn es ist bekannt, daß er 1807 bis über die Mitte Juni[3]) in Wien und auch wieder mindestens seit dem 22. Juli in Baden war, so daß er wohl allenfalls Anfang Juli hätte die vorgenommene Reise machen und am 6.—7. den Liebesbrief schreiben können, obgleich der Brief Dr. Schmidts vom 22. Juli zu der Annahme drängt, daß er auch die Zwischenzeit in Baden verbrachte. Therese Brunswik war aber im Juli 1807 mit ihrer Mutter in Karlsbad, eine Reise nach Ungarn hätte also Beethoven ihr nicht näher gebracht. Von einer Reise Beethovens 1807 nach den Böhmischen Bädern haben wir aber keinerlei Kunde.

So bleiben wir also darauf angewiesen, in Beethovens Datierung einen Irrtum von einem Tage anzunehmen und den Brief in jenen Sommer zu verweisen, welchen er zum Teil in Ungarn, zum Teil in Schlesien zubrachte, den Sommer 1806. Es findet sich in all den Jahren von

[1]) Man beachte, daß nur ein „ungarisches Bad" durch diesen Umstand ausgeschlossen ist, aber nicht Teplitz. Der Brief vom 17. Juli 1812 an Breitkopf und Härtel meldet aber, „daß wir uns seit 5. Juli (!) hier (in Teplitz) befinden" (Kalischer, Sämtl. Br. II. S. 87), genau dem Datum des Liebesbriefs entsprechend. Das ist sogar ein erdrückender Grund für 1812. H. R.

[2]) Der Brief an Brunswik kündigt allerdings nicht einen beabsichtigten Besuch an, sondern bringt ein Konzertengagement für 200 ‡‡ nach Ungarn (Pest) in Anregung; dasselbe würde aber doch wohl schwerlich für den Anfang Juli gemeint gewesen sein. H. R.

[3]) Briefe an Gleichenstein vom 13. und 16. Juni.

1800 bis 1815 kein anderer Sommer, in welchem der Brief in den ersten zehn Tagen des Juli geschrieben sein könnte, ohne daß mit dieser Annahme den Tatsachen und der Wahrscheinlichkeit Gewalt angetan würde[1]. —

Diese unsere Erörterung hat aber noch einen wichtigeren Gesichtspunkt zu verfolgen, als die bloße Bestimmung des Datums eines Liebesbriefes. Sie soll die Grundlage zu einer sehr nötigen Rechtfertigung von Beethovens Charakter in dieser Periode seines Lebens bieten.

Der Herausgeber von Beethovens Briefen an Gleichenstein in Westermanns Monatsheften (1865)[2] erfuhr von Gleichensteins Witwe, daß der Komponist einst ihrer Schwester, Therese von Malfatti, seine Hand angeboten habe. Auf diese Mitteilung, in Verbindung mit gewissen Anspielungen in jenen Briefen, gründete er eine wunderliche Vermutung, welche im Verlaufe der vielfachen Verwendungen, die er aus mancherlei Absichten mit jener Korrespondenz machte, in seinem Geiste die Gestalt einer unbezweifelten Wahrheit angenommen hat und wiederholt von ihm als solche öffentlich ausgesprochen worden ist. Wir fürchten nicht, daß irgend ein anderer angesehener Schriftsteller sie als solche angenommen, und ebensowenig, daß irgend einer sie der Widerlegung für wert erachtet hat. Doch ist sie gegenwärtig in zu weiter Ausdehnung in Umlauf gekommen, um sie länger mit Stillschweigen übergehen zu können. Beethoven, erzählt der betreffende Herausgeber, verliebte sich „in die schwarzbraune Therese", welche „trotz ihres erst 14jährigen Alters schon jetzt, 1807, vollständig erwachsen war". „Seine Herzensneigung zu ihr entwickelte sich ebenso rasch wie leidenschaftlich, ward jedoch von dem jugendlichen Mädchen weder jetzt noch später erwidert." Dieses Verhältnis „war offenbar für die Familie etwas drückend, denn des halbtauben, über sechsunddreißigjährigen, höchst eigenartigen Mannes leidenschaftliche Neigung zu dem 14jährigen Mädchen konnte nicht anders als auf die Dauer mißlich werden".

„Nun seht ihr wohl! Ich hoffe, hier gibts Wahrheit", sagt der Narr in Shakespeares „Maß für Maß".

Man erwäge, daß dies das Jahr der C-Dur-Messe und der C-Moll-

[1] Die Memoiren verzeichnen aber (La Mara S. 75), daß Therese Brunswik von Ende Mai bis nach dem 6. Juli 1806 in Siebenbürgen weilte, um die Entbindung ihrer Schwester Lottchen (Gräfin Teleky) abzuwarten, die gerade am 6. Juli erfolgte. Auch hier ist also das Datum des Liebesbriefs doch nicht unterzubringen. H. R.

[2] Ludwig Nohl.

Symphonie war, und denke sich nun das Bild: Beethoven, der gewaltige Meister, in der Ausarbeitung von Werken begriffen, welche die unergründlichsten Tiefen der Seele aufweckten, und auf der andern Seite „der Liebende — er seufzt wie ein Kamin und schreibt Balladen, erbärmliche, auf seines Schatzes Augen“. Oder, wenn man lieber will, man stelle jenem ersten Bilde gegenüber einen solchen „halbtauben, über 36jährigen, höchst eigenartigen“ Corydon, umherwandelnd, wo „am weichen Moose rieselt in heller Flut der Bach“, vergeblich melancholische Weisen flötend an eine solche umbarmherzige, „früh entwickelte und früh verehrte vierzehnjährige“ Phyllis!

Wir wollen einmal für den Augenblick zugeben, daß dies anmutige Bild von Beethoven im Jahre 1807 das richtige gewesen wäre; aber durch keine nur mögliche Übertreibung von Vernunft- oder Wahrscheinlichkeitsgründen kann auch die ungezügeltste Einbildungskraft oder die unverständigste Überlegung behaupten, daß der Brief vom 6. bis 7. Juli im Jahre 1806 an die damals 13jährige Therese Malfatti geschrieben war[1]).

Noch eine andere Annahme oder Vermutung muß hier berührt und womöglich widerlegt werden; dieselbe könnte sonst möglicherweise einmal als Wahrheit angenommen werden von einem Schriftsteller „von einer freien geistigen und sogar eminent künstlerischen Tätigkeit“,

„dem die tieferen und eigentlichen Quellen deutscher Anschauung und Bildung zumal in einer Kunst, wie die Musik, nicht fremd geblieben, und der das deutsche Wesen richtig zu erfassen weiß“,

---

[1]) Die durch eine ganze Reihe von Briefen Beethovens an Gleichenstein bestimmt erwiesene ernstliche Neigung Beethovens zu Therese Malfatti gehört nicht in das Jahr 1807, sondern in 1809 bis 1810. Daß dieselbe mit einem Heiratsantrage endete, steht außer Zweifel, wie an seiner Stelle ausführlich belegt werden wird. Durch die irrige Annahme, daß Beethoven schon 1807, wo er seinen Kontrakt mit Clementi schloß, auch das Honorar von diesem erhalten habe, wurde die Zurückdatierung einer großen Zahl von Briefen, die in 1809 und 1810 gehören, in 1807 verschuldet. Die „zerschlagene Heiratspartie“ war tatsächlich die erhoffte Verbindung mit Therese Malfatti. Aber es ist ausgeschlossen, daß der Liebesbrief an diese gerichtet ist. — Einstweilen werden wir also gezwungen anzunehmen, daß doch vielleicht der Liebesbrief noch erheblich später als 1806 oder 1807 zu datieren ist; Lotti Languiders Bezeichnung der Liebe Beethovens zu Therese Brunswik als einer „späteren“ läßt die Möglichkeit offen, daß die früher so zarte und schwächliche Therese Brunswik, welche ja nach dem Aufenthalt 1807 in Karlsbad aufblühte und sich derart kräftigte, daß sie 86 Jahre alt wurde, die Adressatin gewesen ist.

„der sich selbst in die Regionen aufzuschwingen vermöchte, in denen der Geist frei aus sich das Schöne erzeugt und es den Menschen als ihr eigenes Ideal und Wesen hinstellt“,

„der nicht vergißt, daß eben die schöne Art des Künstlers, sich der Natur und ihren ebenso geheimnisvoll mächtigen wie unwillkürlichen Trieben mit innerer Seele nahe zu halten, es ist, was ihm die Fähigkeit gibt, uns diese Triebe und Gewalten in ihrer Kunst vorzuführen“,

„der kein bornierter Philister ist, der mit dem sittlichen Ernst der historischen Forschung über das feinste und individuellste Weben der Menschennatur zu Gericht sitzen will“,

„der völlig frei ist von dem sittlichen Ernst, welchen man in Jahns ‚Mozart‘ erkennt, vor dem die Muse der Kunst ihr holdes Antlitz durchaus birgt — jenem vielgerühmten sittlichen Ernst, der den Menschen aus dem Gesichtspunkte der bloßen Pflicht betrachtet“,

„der nie in seinen Schriften den Eindruck pedantischen Examinierens auf den moralischen Wert und einer gewissen unangenehmen Sittenrichterei macht, wie das auch in O. Jahns ‚Mozart‘ der Fall ist“,

„der auch ganz frei ist von einer gewissen hergebracht beschränkten Anschauungsweise, die sich des Menschlichsten am Menschen, seiner natürlichen Schwäche, schämt und es daher nicht begreifen kann, wie man dazu kommt, von einem großen, d. h. wirklichen Menschen etwa auch alles Zufällige, Irrthümliche und selbst Gefehlte aufzudecken“,

„der sich fernhält von conventioneller Pedanterie oder gar Prüderie und immer die unumwundenste Öffentlichkeit haben will“.

Ein Schriftsteller, welcher die hier mitgeteilten sittlichen Grundsätze zu vertreten bereit ist, würde am Ende auch behaupten können, daß selbst noch im Jahre 1806 Beethovens Brief an die Gräfin Guicciardi, damals schon Gräfin Gallenberg, gerichtet gewesen wäre. Auch würde eine natürlichere Lösung der Schwierigkeit kaum zu finden sein, wenn es einmal bewiesen oder als wahr angenommen werden sollte, daß der Komponist zu jener Klasse hervorragender musikalischer Genies gehörte, welche „dem Gebot der einmal angenommenen Sittenparagraphen und gewöhnlichsten Lebenspflichten nicht mehr unterworfen sind“, und bei welchen „solche bloße ethische Bornirtheit zum wirklichen Gesetze des Lebens nicht erhoben werden konnte“. Wenn Beethovens Charakter von solcher Art gewesen wäre, was für Beweisgründe würde man dann noch vermissen, um anzunehmen, daß er und die Dame im Sommer 1806 ungeduldig den Augenblick erwarteten, wo sie sich von Gatten und Kindern hinwegstehlen

könnte, und daß so das glückliche Paar „ihren Zweck, zusammen zu leben, mit Herzen dicht aneinander" hätte erreichen können?

Ein einziger Einwurf genügt hier: Graf Gallenberg und seine Frau waren damals längst in Neapel. Nein! diese Schande haftet nicht an dem Namen Beethoven.

Wer unserer Erörterung bis hierher zu folgen für wert gehalten hat, wird nunmehr begreifen, weshalb soviel Zeit und Mühe darauf verwendet werden mußte, die Daten der Briefe vom 29. Juni 1801 und vom 6. bis 7. Juli 1806 über jeden möglichen Zweifel zu erheben, und dies nach so langer Zeit, nachdem in der eigenen Überzeugung des Verfassers auch nicht der Schatten eines Zweifels aufgestiegen war. Denn wenn diese Daten einmal feststehen, so müssen die ausgedehnten romanhaften Gebäude, auf dem sandigen Grunde der Vermutung aufgeführt, in Trümmer fallen.

Das Resultat unserer ganzen Betrachtung erscheint ebenso natürlich wie befriedigend und unwidersprechlich. Der junge Beethoven, im Besitze eines im hohen Grade empfänglichen und erregbaren Temperaments und dabei nicht allein mit ungewöhnlichem Genie begabt, sondern auch, abgesehen von seinem physischen Mißgeschicke, mit anderen anziehenden Eigenschaften — der große Pianist, der beliebte Lehrer, der vielversprechende Komponist, bewundert und wohl aufgenommen in den ersten Kreisen der Hauptstadt — Beethoven war, wie Wegeler sich ausdrückt, „nie ohne Liebe und meistens von ihr in hohem Grade ergriffen". Mit zunehmenden Jahren kühlen sich jedoch die Leidenschaften ab, und es ist eine Wahrheit, die man täglich beobachten und erfahren kann, daß schließlich eine starke und dauernde Neigung auch den unstetesten und flatterhaftesten Liebhaber beherrschen kann. Nach unserer Überzeugung war dies auch bei Beethoven der Fall, und gewiß war der berühmte Liebesbrief an den Gegenstand einer solchen vernünftigen, ihn völlig beherrschenden und ehrenhaften Zuneigung gerichtet.

Zehntes Kapitel.

Das Jahr 1802. Das Heiligenstädter „Testament". Beethovens Brüder.

Verdrießlich und ungeduldig über die langsame Besserung seiner Gesundheit unter den Händen Verings, unternahm Beethoven jenen Wechsel seiner Ärzte, den er in dem Briefe an Wegeler in Überlegung gezogen hatte. Dies geschah zu irgend einer Zeit im Winter von 1801 bis 1802 und bildet die einzige Grundlage zu Schindlers Erzählung von einer „bedeutenden Krankheit in den ersten Monaten dieses Jahres, in der er von dem sehr geschätzten Arzte Dr. Schmidt behandelt wurde[1])". Das namhafte Verzeichnis sowohl vollendeter als veröffentlichter Kompositionen, welche in dieses Jahr gehören, beweist hinlänglich, daß er kein derartiges physisches Leiden erduldete, um ernstlich seine gewöhnlichen Beschäftigungen unterbrechen zu müssen. Dazu kommt noch das vollständige Stillschweigen von Ries, Breuning, Czerny, Dolezalek und Beethoven selbst über diesen Gegenstand. Auch verrät der Ton der Briefe aus dieser Zeit nichts dergleichen, zunächst der vom 8. April 1802 an Hoffmeister, den wir bei Besprechung der Sonaten Op. 31 am Schluß dieses Kapitels mitteilen (S. 354).

Von dem Fehlschlagen der Absicht, zu Ende des Winters 1801 2 wie i. J. 1800 eine eigene Akademie im Theater zu veranstalten, gibt uns nur ein Brief des Bruders Karl an Breitkopf und Härtel Kunde, datiert vom 22. April 1802. In demselben heißt es:

> „Mein Bruder würde Ihnen selbst geschrieben haben, aber er ist jetzt zu nichts auferlegt, weil ihm der Theater-Direcktor Baron von Braun, der bekanntlich ein dummer und roher Mensch ist, das Theater zu seiner Akademie abgeschlagen und es anderen äußerst mittelmäßigen Künstlern überlassen hat, und ich glaube, daß es ihn recht verdrießen muß, sich so unwürdig behandelt zu sehen, besonders da der Baron keine Ursache und der Bruder seiner Frau mehrere Werke gewidmet hat."

Die Plumpheit, mit der hier Karl auf eine Art Verpflichtung Baron

---

[1]) Offenbar verwechselt Schindler hier 1802 und 1804, wo, wie Breuning an Wegeler berichtet, Beethoven ernstlich erkrankt war (vgl. S. 432).

Brauns durch die Widmungen an seine Frau hinweist, und die Äußerung über Brauns Charakter liefern charakteristische Züge zu dem Bilde, das wir uns von seiner Führung der Geschäfte seines Bruders zu machen haben.

In dieselbe Zeit fällt folgender Brief an Ries (vgl. Notizen S. 127).

„Hier, lieber Ries! nehmen Sie gleich die vier von mir corrigirten Stimmen, und sehen Sie die anderen abgeschriebenen darnach durch. — — — — — — — — — Hier der Brief an Gr. Browne; es steht darin, daß er Ihnen die 59 ‡‡ vorausgeben muß, weil Sie sich equipiren müssen. Das ist eine Nothwendigkeit, die ihn nicht beleidigen kann; denn, nachdem das geschehen, sollen Sie künftige Woche schon am Montag mit ihm nach Baden gehen. Vorwürfe muß ich Ihnen denn doch machen, daß Sie sich nicht schon lange an mich gewendet; bin ich nicht Ihr wahrer Freund? Warum verbergen Sie mir Ihre Noth? Keiner meiner Freunde darf darben, so lange ich etwas hab'; ich hätte Ihnen schon eine kleine Summe geschickt, wenn ich nicht auf Browne hoffte; geschieht das nicht, so wenden Sie sich gleich an ihren Freund

„Beethoven. —

Wie wir sehen, hatte Beethoven Ries zur Aufbesserung seiner Verhältnisse ein festes Engagement als Hausmusiker (Klavierspieler) beim Grafen Browne verschafft (Notizen S. 90). —

Wenn man vom Kahlenberge aus in klarer und schöner Frühlingszeit nach Wien hinabschaut, so erinnert die dazwischenliegende Landschaft beinahe an die Schilderung Tennysons:

„It lies
Deep meadowed, happy, fair with orchad-lawns
And bowery hollows crown'd with summer sea."

Man erblickt von da die Dörfer Döbling, unmittelbar bei der Nußdorfer Linie der Stadt, und Heiligenstadt, von Döbling durch eine Kette von Anhöhen getrennt, in einem tiefen Tale.

Da Dr. Schmidt Beethoven anempfohlen hatte, sein Gehör soviel als möglich zu schonen, so zog er für den Sommer an den letztgenannten Ort. Wie aus guten Gründen zu vermuten ist, befanden sich seine Zimmer in einem großen, noch jetzt vorhandenen Bauernhause, welches außerhalb des Dorfes, an dem Wege nach Nußdorf, an erhöhter Stelle liegt; gegenwärtig ist es von mehreren hübschen Häuschen umgeben; damals jedoch stand es wahrscheinlich ganz allein. Aus den Fenstern dieses Hauses hatte man in jener Zeit eine ungehinderte Aussicht über Felder, die Donau und das Marchfeld bis zu den Karpathen, welche den Horizont

begrenzen. Ein Gang von wenigen Minuten nach der Stadt zu brachte ihn zu den Bädern von Heiligenstadt; nahm er die entgegengesetzte Richtung, so gelangte er in derselben Zeit in das einsame Tal, in welchem in einer späteren Periode die Pastoralsymphonie komponiert wurde. Die große Zunahme der Bevölkerung Wiens und seiner Umgegend hat den Charakter der Gegend völlig verändert; im Jahre 1802 jedoch scheint ihm dieses Landhaus alles gewährt zu haben, was er nur verlangen konnte: frische Luft, Sonnenschein, grüne Felder, anmutige Spaziergänge, Bäder, leichten Verkehr mit seinem Arzte, und außerdem einen Grad von Einsamkeit, den man jetzt kaum begreift, da die Hauptstadt von da aus so leicht zu erreichen ist.

Beethoven schrieb von hier aus im Juli einen Brief an Breitkopf und Härtel; derselbe kann uns von neuem zeigen, wie treffend und gesund Beethovens Urteil in allen Dingen war, die sich auf seine Kunst bezogen. Wir geben einen Teil des Briefes nach der früher in O. Jahns Besitze befindlichen Abschrift.

„Wien, 13. Juli 1802.

. . . .

In Ansehung der arrangirten Sachen bin ich herzlich froh, daß Sie dieselben von sich gewiesen, die unnatürliche Wuth, die man hat, sogar Kloviersachen auf Geigeninstrumente überpflanzen zu wollen, Instrumente, die so einander in allem entgegengesetzt sind, möchte wohl aufhören können, ich behaupte fest, nur Mozart könne sich selbst vom Klavier auf andere Instrumente übersetzen, sowie Haydn auch — und ohne mich an beide große Männer anschließen zu wollen, behaupte ich es von meinen Klaviersonaten auch, da nicht allein ganze Stellen gänzlich wegbleiben und umgeändert werden müssen, so muß man — noch hinzuthun, und hier steht der mißliche Stein des Anstoßes, den um zu überwinden man entweder selbst der Meister sein muß, oder wenigstens dieselbe Gewandtheit und Erfindung haben muß — ich habe eine einzige Sonate von mir in ein Quartett von G. J. verwandelt[1], warum man mich so sehr bat, und ich weiß gewiß, das macht mir nicht so leicht ein andrer nach —."

Die hier erwähnten Schwierigkeiten beziehen sich, wie wohl zu bemerken ist, auf die Übertragung von Klaviermusik für andere Instrumente; die entgegengesetzte Operation ist im Vergleiche hierzu so leicht, daß Beethoven sie selten selbst ausführte, sondern meistenteils jungen Musikern überließ, deren Arbeit er dann durchsah und verbesserte. „Es sind sehr viele Sachen", sagt Ries (Not. S. 93), „von Beethoven erschienen

---

[1]) Die E-Dur-Sonate Op. 10 I transponiert nach F-Dur, erschien 1802 im Industriekontor. Vgl. W. Altmann in der „Musik" 1905 („Ein vergessenes Streichquartett Beethovens"). Vgl. übrigens hierzu S. 388.

unter der Bezeichnung: ‚Arrangé par l'auteur même'; aber nur vier von diesen sind ächt; nämlich: 1. Aus seinem berühmten Septett arrangirte er: 1. ein Violin-Quintett und 2. ein Clavier-Trio. 3. Aus seinem Clavier-Quintett mit vier Blasinstrumenten bildete er das Clavier-Quartett mit drei Saiteninstrumenten. 4. arrangirte er für Clavier das St. von Breuning dedicirte Violin-Concert (Op. 61) und dedicirte es auf dem Titelblatte der Julia von Breuning-Wering (sic!). Viele andere Sachen wurden von mir arrangirt, von Beethoven durchgesehen, und dann von seinem Bruder Kaspar, unter Beethovens Namen, verkauft." Ries' Angaben sind, wie wir sehen, nicht erschöpfend und auch nicht ganz exakt betreffs der beiden Arrangements des Septetts (vgl. S. 206). Ries arrangierte u. a. für Simrock (ohne Wissen und Willen Beethovens) 1806 die sechs Quartette Op. 18 und die drei Streichtrios Op. 9 als Klaviertrios.

Ehe wir weiter gehen, möge uns der Leser noch eine kleine vorbereitende Abschweifung gestatten.

Gewisse wohlbekannte und sehr bemerkenswerte Mißverständnisse in den veröffentlichten Erinnerungen von Karl Czerny haben begreiflicherweise das Vertrauen in seine Genauigkeit überhaupt vermindert. Als Beispiel mag hier die seltsame Notiz in seiner großen Klavierschule dienen, daß Beethovens im Jahre 1812 komponierte siebente Symphonie ihren Ursprung den Ereignissen der Jahre 1814 und 1815 verdanke! Wo man fand oder auch nur glaubte, daß Czernys Behauptungen mit denen von Ries nicht übereinstimmten, nahm man jedesmal das Zeugnis des letzteren an; fand man sie mit Ries in Übereinstimmung, so vermutete man, daß er sie unbewußt aus dessen Notizen genommen. Ohne hier verächtliche Bemerkungen anderer anzuführen, teilt der Verfasser mit, daß er viele Jahre, ehe er sich von der Fehlbarkeit auch Ries' in den Notizen und Schindlers in der Biographie überzeugt hatte, und noch auf diese als auf unbedingt gültige Autoritäten vertraute, sich im Interesse der historischen Wahrheit verbunden glaubte, gewisse Angaben von Czerny öffentlich zu widerlegen. Der betreffende Artikel wurde Czerny aus England zugesandt, und wie eine Vergleichung der Daten zu beweisen scheint, wurde Czerny durch denselben veranlaßt, seinen handschriftlichen Notizen, die er für Otto Jahn gemacht hatte, zwei Bemerkungen hinzuzufügen, welche wir hier folgen lassen, um teils den sehr ernstlichen Einwürfen zu begegnen, welche man gegen die Glaubwürdigkeit dieser seiner Mitteilungen erheben könnte, und teils jene ehemals begangene Unvorsichtigkeit eines jungen und allzu eifrigen Schriftstellers in ehrenvoller Weise

wieder gutzumachen. Gegenwärtig, wo die Beziehungen von Czerny, Vater und Sohn, Krumpholz und Beethoven zueinander ihr richtiges Verständnis gefunden haben, gewinnt der Gegenstand eine neue Beleuchtung. Wenn wir hier, wie in so manchen anderen Fällen, den Gedächtnisfehlern eines 70jährigen Mannes gebührend Rechnung tragen, so legen wir seine Irrtümer stillschweigend beiseite, ohne auf Grund derselben seine Ehrenhaftigkeit oder die Richtigkeit der Mehrzahl seiner Angaben in Zweifel zu ziehen. Die beiden fraglichen Bemerkungen sind folgende;

1) „Da ich alles hier nur nach Erinnerung aus meinen Jugendjahren schreibe, so mögen manche Jahresfehler einer Berichtigung bedürfen. — Czerny."

2) „NB. Da ich bis jetzt noch keine der Schriften über Beethoven gelesen hatte, so finde ich jetzt, nachdem ich des Herrn Lenz 3 Styles de Beethoven durchlas, in den darin enthaltenen Citaten aus Ries, Schindler etc. mit Vergnügen viele meiner Angaben (die ich nur aus dem Gedächtnisse schrieb) bestätigt. Nur bei den Jahreszahlen mag ich mich bisweilen geirrt haben.

22. Nov. 1852.

C. Czerny."

Eine interessante Anekdote aus den Notizen sei hier eingeschaltet. „Graf Browne", erzählt Ries S. 90, „hielt sich eine Zeit lang in Baden bei Wien auf, wo ich häufig Abends Beethoven'sche Sachen, theils von den Noten, theils auswendig vor einer Versammlung von gewaltigen Beethovenianern spielen mußte. Hier konnte ich mich überzeugen, wie bei den meisten schon der Name allein hinreicht, Alles in einem Werke schön und vortrefflich, oder mittelmäßig und schlecht zu finden. Eines Tages, des Auswendigspielens müde, spielte ich einen Marsch, wie er mir gerade in den Kopf kam, ohne irgend eine weitere Absicht. Eine alte Gräfin[1]), die Beethoven mit ihrer Anhänglichkeit wirklich quälte, gerieth darüber in ein hohes Entzücken, da sie glaubte, es sei etwas Neues von demselben, was ich, um mich über sie sowohl, als über die andern Enthusiasten lustig zu machen, nur zu schnell bejahte. Unglücklicherweise kam Beethoven selbst den nächsten Tag nach Baden. Als er nun des Abends beim Grafen Browne kaum ins Zimmer trat, fing die Alte gleich an, von dem äußerst genialen, herrlichen Marsche zu sprechen. Man denke sich meine Verlegenheit. Wohl wissend, daß Beethoven die alte Gräfin nicht leiden konnte, zog ich ihn schnell bei Seite und flüsterte ihm zu, ich hätte mich

[1]) Gräfin Thun? fragt L. Nohl (Biogr. II. 150). Von anderen Gründen abgesehen, steht jener Vermutung der Umstand entgegen, daß die Gräfin Thun am 18. Mai 1800 gestorben war (vgl. S. 136).

nur über ihre Albernheit belustigen wollen. Er nahm die Sache zu meinem Glück sehr gut auf, aber meine Verlegenheit wuchs, als ich den Marsch wiederholen mußte, der nun viel schlechter gerieth, da Beethoven neben mir stand. Dieser erhielt nun von allen die außerordentlichsten Lobsprüche über sein Genie, die er ganz verwirrt und voller Grimm anhörte, bis sich dieser zuletzt durch ein gewaltiges Lachen auflöste. Später sagte er mir: ‚Sehen Sie, lieber Ries! das sind die großen Kenner, welche jede Musik so richtig und so scharf beurtheilen wollen. Man gebe ihnen nur den Namen ihres Lieblings; mehr brauchen sie nicht.‘“

„Dieser Marsch veranlaßte übrigens das Gute, daß Graf Browne gleich die Composition dreier Märsche zu vier Händen von Beethoven begehrte“ (die der Fürstin Esterhazy gewidmeten Op. 45).

Die Abgeschiedenheit von Heiligenstadt war verhängnisvoll für Beethoven, sodaß man bezweifeln muß, ob Dr. Schmidt klug gehandelt habe, als er ihm den Rat gab, sich so weit von der Gesellschaft zurückzuziehen; umsomehr, da sich der Nutzen für sein Gehör als gering oder völlig nichtig auswies. Sie verschaffte ihm zu viele einsame Stunden, in denen er über sein Unglück brüten konnte; sie machte es ihm auch möglich, sich zu schmeicheln, daß sein Geheimnis noch unentdeckt sei; sie verleitete ihn, zu lange für seine Gemütsruhe den bitteren Augenblick des Geständnisses aufzuschieben, und infolgedessen sich ohne Not der zarten Teilnahme und bereitwilligen Fürsorge seiner Freunde zu berauben, deren Lippen versiegelt waren, solange er mit seinem Geständnisse zurückhielt. In der Tat war freilich das so eifrig bewahrte Geheimnis bereits bekannt, wenngleich noch nicht lange und noch nicht allgemein, wie wir von Ries erfahren; aber wer hätte ihm das mitteilen sollen?

Es war gut für Beethoven, daß endlich die Zeit für ihn kam, nach der Stadt zurückzukehren und die Verpflichtungen seines Berufes wieder aufzunehmen. Zu welchen Tiefen der Verzweiflung er zuweilen in diesen einsamen Stunden von Heiligenstadt sank, erkennt man aus einem merkwürdigen, tief ergreifenden Schriftstücke, welches er daselbst gerade vor seiner Rückkehr in die Stadt geschrieben hat, welches aber vor seinem Tode nie ein fremdes Auge erblickt hat. Obgleich es an seine beiden Brüder adressiert und für sie bestimmt war, ist es doch, wie Schindler bemerkt hat, auffallend und sonderbar, daß der Name Johann gänzlich weggelassen und nicht einmal durch das gewöhnliche Zeichen . . . . angedeutet ist. Dasselbe ist abgefaßt in Ausdrücken starker Empfindung und erhebt sich stellenweise zu förmlicher Beredsamkeit, welche allerdings

etwas roh und unpoliert erscheint, aber vielleicht gerade darum umso ergreifender wirkt. Das Manuskript[1]) ist so sorgfältig geschrieben und durch so wenige Rasuren und Verbesserungen entstellt, daß man leicht die große Mühe erkennt, die Beethoven sich mit demselben gegeben hatte, ehe er die Reinschrift machte. Die letzten Abschnitte, in denen er die Erwartung eines frühen Todes merken läßt, haben eine doppelte Wichtigkeit erlangt, seitdem die Selbstmordgeschichte durch Schindler verbreitet worden ist; denn sie weisen entschieden jede Vermutung ab, daß er selbst in seiner gegenwärtigen Hypochondrie an ein solches Verbrechen habe denken können.

Wir leiten die Mitteilung des Dokumentes am besten durch einen Abschnitt aus Ries' Notizen ein, der von Beethovens Taubheit handelt, und in welchem ein Umstand erwähnt wird, auf welchen jenes ebenfalls eine Anspielung enthält. „Beethoven litt schon im Jahre 1802 verschiedenemal am Gehör, allein das Uebel verlor sich wieder. Die beginnende Harthörigkeit war für ihn eine so empfindliche Sache, daß man sehr behutsam sein mußte, ihn durch lauteres Sprechen diesen Mangel nicht fühlen zu lassen. Hatte er etwas nicht verstanden, so schob er es gewöhnlich auf eine Zerstreutheit, die ihm allerdings in höherem Grade

---

[1]) Das Testament oder Promemoria, wie man es nennen will, auf einem großen Bogen Papier geschrieben, scheint in einer Masse einzelner Papiere gefunden worden zu sein, welche der ältere Artaria bei dem Verkaufe von Beethovens Nachlaß im Jahre 1827 an sich brachte. Auf der Rückseite befindet sich eine Bescheinigung von Jakob Hotschevar, der nach Breunings Tode Vormund des Neffen war, daß er es von Artaria und Co. empfangen habe. Dann folgt eine ähnliche Empfangsbescheinigung durch Johann van Beethoven. Der nächste Besitzer scheint Aloys Fuchs, der eifrige Sammler von Autographen, gewesen zu sein. Im Jahre 1855 kaufte es der Violinspieler Ernst — von wem, ist ungewiß —, und dieser schenkte es Herrn Otto Goldschmidt und seiner Frau (Jenny Lind) als Beweis seiner Dankbarkeit für deren Mitwirkung bei einem seiner Konzerte. Durch die Freundlichkeit derselben wurde es dem Verfasser gestattet, am 2. April 1861 eine sehr sorgfältige Abschrift von demselben zu nehmen. Wie es in der Allg. Mus. Zeitung, bei Schindler und anderen gedruckt steht, weicht es nur wenig von dem Original ab, wenn auch einige Beispiele von Beethovens eigentümlicher Schreibweise, z. B. „Heiglnstadt", korrigiert sind. „Daß Beethoven in diesem Aufsatz", sagt Schindler (2 Ausg. S. 55) „den Namen des zweiten Bruders Johann niemals ausspricht und nur mit Punkten bezeichnet, ist auffallend und sonderbar, indem dieser Bruder, wie wir oben hörten, erst kürzlich nach Wien gekommen war, und kaum angefangen hatte, an den Geschäften und andern Angelegenheiten unseres Beethoven mit Antheil zu nehmen." Unsere Abschrift enthält jedenfalls solche „Punkte" nicht. Das weitere Mißverständnis bezüglich der erst kürzlich geschehenen Ankunft Johanns in Wien wird jeder Leser bemerken.

eigen war. Er lebte viel auf dem Lande, wohin ich dann öfter kam, um eine Lection zu erhalten. Zuweilen sagte er dann, Morgens um 8 Uhr nach dem Frühstück: ‚Wir wollen erst ein wenig spazieren gehen.' Wir gingen, kamen aber mehrmals erst um 3—4 Uhr zurück, nachdem wir auf irgend einem Dorfe etwas gegessen hatten. Auf einer dieser Wanderungen gab Beethoven mir den ersten auffallenden Beweis der Abnahme seines Gehörs, von der mir schon Stephan von Breuning gesprochen hatte. Ich machte ihn nämlich auf einen Hirten aufmerksam, der auf einer Flöte, aus Fliederholz geschnitten, im Walde recht artig blies. Beethoven konnte eine halbe Stunde hindurch gar nichts hören, und wurde, obschon ich ihm wiederholt versicherte, auch ich höre nichts mehr (was indeß nicht der Fall war), außerordentlich still und finster. — Wenn er ja mitunter einmal lustig erschien, so war er es meistens bis zur Ausgelassenheit, doch geschah dieses nur selten."

Folgendes ist der Wortlaut des Dokuments.

„Für meine Brüder Carl und Beethoven.

O ihr Menschen die ihr mich für feindseelig störrisch oder misantropisch haltet oder erkläret, wie unrecht thut ihr mir, ihr wißt nicht die geheime Ursache von dem, was euch so scheinet, mein Herz und mein Sinn waren von Kindheit an für das zarte Gefühl des Wohlwollens, selbst große Handlungen zu verrichten dazu war ich immer aufgelegt, aber bedenket nur daß seit 6 jahren ein heilloser zustand mich befallen, durch unvernünftige Aerzte verschlimmert, von jahr zu jahr in der Hoffnung gebessert zu werden, betrogen, endlich zu dem Ueberblick eines dauernden Uebels (dessen Heilung vielleicht jahre dauern oder gar unmöglich ist) gezwungen, mit einem feurigen lebhaften Temperamente gebohren, selbst empfänglich für die Zerstreuungen der Gesellschaft, mußte ich früh mich absondern, einsam mein Leben zubringen, wollte ich auch zuweilen mich einmal über alles das hinaussezen, o wie hart wurde ich durch die verdoppelte traurige Erfahrung meines schlechten Gehörs dann zurückgestoßen, und doch war's mir noch nicht möglich den Menschen zu sagen: sprecht lauter, schreyt, denn ich bin taub, ach wie wär es möglich daß ich dann die Schwäche eines Sinnes zugeben sollte, der bey mir in einem vollkommeneren Grade als bey andern seyn sollte, einen Sinn den ich einst in der größten Vollkommenheit besaß, in einer Vollkommenheit, wie ihn wenige von meinem Fache gewiß haben noch gehabt haben — o ich kann es nicht, drum verzeiht, wenn ihr mich da zurückweichen sehen werdet, wo ich mich gerne unter euch mischte, doppelt wehe thut mir mein Unglück, indem ich dabey verkannt werden muß, für mich darf Erholung in menschlicher gesellschaft, feinere unterredungen, wechselseitige Ergießungen nicht statt haben, ganz allein fast nur so viel als es die höchste Nothwendigkeit fodert, darf ich mich in gesellschaft einlassen, wie ein Verbannter muß ich leben, nahe ich mich einer Gesellschaft, so überfällt mich eine heiße Aengstlichkeit indem ich befürchte in Gefahr gesetzt zu werden, meinen Zustand merken zu lassen — so war es denn

auch dieses halbe jahr, was ich auf dem Lande zubrachte, von meinem vernünftigen Arzte aufgefordert, so viel als möglich mein Gehör zu schonen, kam er fast meiner jetzigen natürlichen disposizion entgegen, obschon, vom Triebe zur Gesellschaft manchmal hingerissen, ich mich dazu verleiten ließ, aber welche Demüthigung wenn jemand neben mir stund und von weitem eine flöte hörte und ich nichts hörte oder jemand den hirten singen hörte, und ich auch nichts hörte, solche Ereignisse brachten mich nahe an Verzweiflung, es fehlte wenig, und ich endigte selbst mein Leben — nur sie die Kunst, sie hielt mich zurück, ach es dünkte mir unmöglich, die Welt eher zu verlassen, bis ich das alles hervorgebracht wozu ich mich aufgelegt fühlte, und so fristete ich dieses elende Leben — wahrhaft elend, einen so reizbaren Körper, daß eine etwas schnelle Veränderung mich aus dem besten Zustande in den schlechtesten versetzen kann — Geduld — so heißt es, sie muß ich nun zur Führerin wählen, ich habe es — dauernd hoffe ich soll mein Entschluß seyn auszuharren, bis es den unerbittlichen parzen gefällt, den Faden zu brechen, vielleicht geht's besser, vielleicht nicht, ich bin gefaßt — schon in meinem 28. jahr gezwungen Philosoph zu werden, es ist nicht leicht, für den Künstler schwerer als für irgend jemand — Gottheit du siehst herab auf mein inneres, du kennst es, du weist, daß menschenliebe und neigung zum wohlthun drin hausen. O Menschen, wenn ihr einst dieses leset, so denkt, daß ihr mir Unrecht gethan, und der Unglückliche, er tröste sich, einen seines Gleichen zu finden, der troß allen hindernissen der Natur, doch noch alles gethan, was in seinem Vermögen stand, um in die Reihe würdiger Künstler und Menschen aufgenommen zu werden — ihr meine Brüder Carl und   sobald ich tod bin und professor Schmid lebt noch, so bittet ihn in meinem Namen, daß er meine Krankheit beschreibe, und dieses hier geschriebene Blatt füget ihr dieser meiner Krankengeschichte bei, damit wenigstens so viel als möglich die Welt nach meinem Tode mit mir versöhnt werde — Zugleich erkläre ich euch beyde hier für die Erben des kleinen Vermögens, (wenn man es so nennen kann) von mir, theilt es redlich, und vertragt und helft euch einander, was ihr mir zuwider gethan, das wißt ihr, war euch schon längst verziehen, dir Bruder Carl danke ich noch ins besondere für deine in dieser leztern spätern Zeit mir bewiesene Anhänglichkeit. Mein Wunsch ist, daß euch ein besseres sorgenloseres Leben, als mir, werde, empfehlt euren Kindern Tugend, sie nur allein kann glücklich machen, nicht Geld, ich spreche aus Erfahrung, sie war es die mich selbst im Elende gehoben, ihr danke ich nebst meiner kunst, daß ich durch keinen selbstmord mein Leben endigte — Lebt wohl und liebt euch — allen Freunden danke ich, besonders Fürst Lichnowski und Professor Schmidt — die Instrumente von Fürst L. wünsche ich, daß sie doch mögen aufbewahrt werden bey einem von euch, doch entstehe deswegen kein Streit unter euch, sobald sie euch aber zu was nützlicherm dienen können, so verkauft sie nur, wie froh bin ich, wenn ich auch noch unter meinem Grabe euch nützen kann — so wär's geschehen — mit freude eil ich dem Tode entgegen — kommt er früher als ich gelegenheit gehabt habe, noch alle meine Kunst-Fähigkeiten zu entfalten, so wird er mir troß meinem harten Schicksal doch noch zu frühe kommen, und ich würde ihn wohl später wünschen — doch auch dann bin ich zufrieden, befreit er mich nicht von einem endlosen leidenden Zustande? — komm wann

du willst, ich gehe dir muthig entgegen — Lebt wohl und vergeßt mich nicht ganz im Tode, ich habe es um euch verdient, indem ich in meinem Leben oft an euch gedacht, euch glücklich zu machen, seyd es —

Ludwig van Beethoven.

Heiglnstadt
am 6ten October
1802

(Siegel.)

Für meine Brüder
Carl und
nach meinem Tode zu lesen und zu
vollziehen —

Heiglnstadt am 10ten Oktober 1802 so nehme ich denn Abschied von dir — und zwar traurig — ja die geliebte Hoffnung — die ich mit hieher nahm, wenigstens bis zu einem gewissen Punkt geheilet zu seyn — sie muß mich nun gänzlich verlassen, wie die Blätter des Herbstes herabfallen, gewelkt sind, so ist — auch sie für mich dürr geworden, fast wie ich hieher kam — gehe ich fort — selbst der hohe Muth — der mich oft in den schönen Sommertägen beseelte — er ist verschwunden — O Vorsehung — laß einmal einen reinen Tag der Freude mir erscheinen — so lange schon ist der wahren Freude inniger Widerhall mir fremd — o wann — o wann o Gottheit — kann ich im Tempel der Natur und der Menschen ihn wieder fühlen — Nie? nein — o es wäre zu hart."

Ein wahres de profundis clamavit! Und doch gelangte in jener Zurückgezogenheit, aus welcher ein Dokument von einer so tiefen Traurigkeit stammt, die Symphonie in D zur Vollendung, ein Werk, dessen große und imponierende Einleitung, dessen brillantes Allegro, dessen Larghetto, „so schön, so rein und freundlich gedacht" — geschrieben in derselben Umgebung, welche auch die Inspiration zur Pastorale gab, zu deren heiterer Ruhe es der Vorläufer zu sein scheint —, dessen Scherzo, „so munter, muthwillig hüpfend und reizend wie nur möglich", wie selbst Ulibischew zugibt, und dessen Finale, ein wahrer Rausch eines „feuertrunkenen" Geistes — kurz, dessen sämtliche Teile alles Bisherige weit übertreffen, und welches gleich den Quartetten als ein Epoche machendes sowohl im Leben des Komponisten als in der Geschichte der Instrumentalmusik dasteht. Und wenn wir kurz vorher gelesen haben, wie ihn im Oktober die geliebte Hoffnung gänzlich verlassen, und der hohe Mut, der ihn oft in den schönen Sommertagen beseelte, völlig verschwunden war, so wird unser Erstaunen noch größer, wenn wir sehen, wie im November, infolge der wunderbaren Elastizität seiner Natur, sein Gemüt in einem solchen Grade seine Spannkraft wieder erlangt hatte, daß auch keine sichtbare Spur der so kurz vorher vergangenen Gedrücktheit und Traurigkeit zurückgeblieben war. Vielleicht hat gerade der Entschluß, seinen Gefühlen in jenem so außergewöhnlichen Promemoria Luft zu machen, die Krisis

herbeigeführt, und von dem Augenblicke hat vielleicht die Reaktion ihren Anfang genommen. Gerade die erste seiner demnächst folgenden Kundgebungen, wenn es auch nur eine Notiz für das Publikum ist, zeigt einen Ton von sarkastischem Humor, welcher auch einer anspruchsvolleren Feder als der Beethovens nicht übel anstehen würde, nämlich seine „Nachricht" in der Wiener Zeitung über die Arrangements der C-Dur-Symphonie und des Septetts Op. 20 als Streichquintette (vgl. S. 206).

Der folgende Brief an Zmeskall, im Besitze des Verfassers, ist in wunderlicher Weise auf beide Seiten eines länglichen Stückes ganz ordinären und groben Konzeptpapiers geschrieben. Das Datum, Nov. 1802, hat Zmeskall darauf bemerkt.

„Sie können, mein lieber Z., dem Walter meine Sache immerhin in einer starken Dosis geben, indem er's erstens ohnedem verdient, dann aber drängt sich seit den Tägen, wo man glaubt, ich bin mit Walter gespannt, der ganze Klaviermacher schwarm, und will mich bedienen — und das umsonst, jeder von ihnen will mir ein Klavier machen, wie ich es will, so ist Reicha von demjenigen, von dem er sein Klavier hat, innigst gebeten worden, mich zu bereden, daß er mir dürfe ein piano forte machen, und das ist doch einer von den Bravern, wobei ich schon gute Instrumente gesehen — sie geben ihm also zu verstehen, daß ich ihm 30 ♯♯ bezahle, wo ich es von allen anderen umsonst haben kann, doch gebe ich nur 30 ♯♯ mit der Bedingung daß es von Mahaghoni sei, und den Zug mit einer Saite will ich auch dabei haben, — geht er dieses nicht ein, so geben sie ihm unter den Fuß, daß ich einen unter den andern aussuche, dem ich dieses angebe und den ich derweil auch zum Haydn führe, um ihn dieses sehen zu machen — heute kömmt ein fremder Franzose zu mir gegen Zwölf uhr volti

subito

da hat Herr R. und ich das Vergnügen, daß ich auf dem piano von Jakesch meine Kunst zeigen muß — ad notam — wenn sie auch kommen wollen, so würden wir unß gut unterhalten, weil wir hernach, Reicha, unser miserabiler Reichs-Baron auch, und der Franzose zusammen speisen — sie brauchen keinen Schwarzen Rock anzuziehen, da wir nur unter Männer sind —

ihr

Beeth."

Derselben Zeit (Herbst 1802) gehört auch der musikalische Scherz an, welchen der Komponist einem Briefe an Zmeskall eingefügt hat, und welcher von seiner heitern Laune einen köstlichen Beweis gibt. Der Verfasser hat denselben in seinem chronologischen Verzeichnisse (Nr. 98) mitgeteilt und glaubt ihn hier wiederholen zu dürfen.

„Liebster, Siegreicher und doch zuweilen Manquirender Graf! ich hoffe Sie werden wohl geruhet haben, liebster charmantester Graf! — O theuerster, einzigster Graf! —

Allerliebster, außerordentlichster Graf!

Wird wiederholt nach Belieben. —

Wann können wir heut zum Walter gehn, ich hange ganz von ihrem können und nicht können ab.

Dero

Bthvn."

Ein fernerer Brief an Zmeskall, welchem der Adressat das Datum des 13. November 1802 beigeschrieben hat, befindet sich in dem Besitze Joseph Hüttenbrenners und lautet so:

„Lieber Z. sagen sie ihre Musik bei Fürsten ganz ab. es ist nicht anders zu machen —

Die Probe haben wir morgen früh bei ihnen um ein halb 9 Uhr und die Produkzion ist um eilf Uhr bei mir —

ad dio vortrefflicher Plenipotentiarius regni Beethovensis

Die Spitzbuben sind wie gehörig schriftlich durch ihre eigne Hand eingekerkert worden."

Ohne Zweifel handelt es sich um eine „Produkzion" des neuen Streichquintetts Op. 29.[1]) Bezüglich der Worte „bei mir", bemerken wir, daß Beethoven damals nicht mehr in dem Hamberger Hause auf der Bastei wohnte. Seine neue Wohnung lernen wir aus einem Briefe Czernys an Ferd. Luib (vom 28. Mai 1852) kennen. „Beethoven", schreibt er, „wohnte etwas später (um 1802) am Petersplatz — neben der Wache das Eckhaus, vis-à-vis meiner jetzigen Wohnung, im 4ten Stocke, wo ich ihn eben so oft [als im Tiefen Graben] besuchte. Wenn Sie mich mit Ihrem Besuche erfreuen (Nr. 576 neben Daum, 2ter Stock) so kann ich Ihnen die Fenster zeigen. Da besuchte ich ihn jede Woche mehrmal." Es ist schwer zu sagen, was Beethoven bewogen haben könne, in dieses Haus zu ziehen, mit den Glocken von St. Peter auf der einen Seite und denen von St. Stephan auf der andern, zumal er so sehr an den Ohren litt; vielleicht geschah es, weil Freunde von ihm in dem Hause wohnten. Herrn Försters (vgl. oben S. 184) früheste Erinnerungen an Beethoven datieren aus diesem Winter und diesem Hause; denn sein Vater wohnte in dem Stockwerk über Beethoven. Förster erinnert sich, daß ihm Beethoven aus freien Stücken Klavierunterricht gab, daß er aber, um denselben zu erhalten, um 6 Uhr morgens aufstehen und die kalten Stufen hinabsteigen mußte, und das als Kind von kaum sechs Jahren. Einmal kam er schreiend wieder hinauf, weil sein Lehrer ihn mit einer jener eisernen oder stählernen Nadeln, womit man jene groben Jacken strickt, welche die dienende Klasse trägt, auf seine kleinen Finger geschlagen hatte.

Die Komposition der von Graf Browne bestellten vierhändigen Märsche Op. 45 (vgl. S. 331 und 366; erschienen 1804, der Fürstin Liechtenstein gewidmet) erfolgt ebenfalls in dem Hause am Peter. „Beet-

[1]) Die durch ihre eigene Hand eingekerkerten Spitzbuben sind natürlich Artaria u. Co., die am Tage vorher den Revers wegen des Quintetts unterschrieben hatten (vgl. S. 264).

hoven componirte", erzählt Ries S. 91, „einen Theil des zweiten Marsches, während er, was mir noch unbegreiflich ist, mir zugleich Lection über eine Sonate gab, die ich Abends in einem kleinen Concerte bei dem eben erwähnten Grafen vortragen sollte. Auch die Märsche sollte ich daselbst mit ihm spielen. — Während letzteres geschah, sprach der junge Graf P . . . .[1]) in der Thüre zum Nebenzimmer so laut und frei mit einer schönen Dame, daß Beethoven, da mehrere Versuche, Stille herbeizuführen, erfolglos blieben, plötzlich mitten im Spiele mir die Hand vom Clavier wegzog, aufsprang und ganz laut sagte: ‚Für solche Schweine spiele ich nicht'. Alle Versuche, ihn wieder ans Clavier zu bringen, waren vergeblich, sogar wollte er nicht erlauben, daß ich die Sonate spielte. So hörte die Musik zur allgemeinen Mißstimmung auf." —

„Beim Componiren probirte Beethoven oft am Clavier, bis es ihm recht war, und sang dazu. Seine Stimme beim Singen war ganz abscheulich. So hörte ihn Czerny, im Nebenzimmer wartend, die vierhändigen Märsche componiren." Diese Notiz enthalten Jahns Papiere nach Czernys Mitteilung. —

Die auffällige Unterdrückung des Vornamens von Beethovens Bruder Johann in dem „Heiligenstädter Testament" und der schon mehrfach im Verlaufe unserer Darstellung hervorgetretene Widerspruch zwischen Äußerungen Beethovens über oder gegen seine Brüder und dem Urteil anderer besonders auch Schindlers und Ries' über dieselben gibt uns Anlaß, der Frage näher zu treten, in welchem Umfange die Vorwürfe berechtigt sein mögen, welche man den Brüdern als den Zerstörern des Gleichgewichts in Beethovens Seele zu machen gewohnt ist.

Was man im allgemeinen gegen Karl (Kaspar) und Johann van Beethoven vorzubringen hatte, faßt Ries (S. 97) in folgenden Worten zusammen: „Besonders bemühten sich seine Brüder, alle näheren Freunde

[1]) „Graf Palffy war es wohl", sagt Beethovens neuester Biograph (L. Nohl, Beethovens Leben, II, 262); doch paßt einmal dieser Name der Zahl seiner Buchstaben nach nicht zu Ries' P . . . ., und dann spricht noch mehr dagegen, daß Ries so den Ausdruck ‚der junge Graf' von einem Manne gebrauchen würde, der zehn Jahre älter war als er selbst, einem Manne, welcher vier Jahre später sich mit den Fürsten Lobkowitz, Schwarzenberg und Esterhazy und den Grafen Esterhazy, Lodron, Stephan Zichy und Niklas Esterhazy zur Übernahme des Hoftheaters verband! Die Vermutung ist völlig sinnlos, und mit ihr fällt auch die absurde Annahme, daß Palffy in seiner neuen Stellung sich für die erlittene Beleidigung in gemeiner Weise gerächt habe, indem er Beethovens Engagement als Opernkomponist beim Theater verhinderte."

von ihm fern zu halten, und was diese auch immer Schlechtes gegen ihn trieben, wovon man ihn völlig überzeugte, so kostete es ihnen nur ein paar Tränen, und gleich vergaß er alles. Er pflegte dann zu sagen: ‚es ist doch immer mein Bruder', und der Freund bekam Vorwürfe für seine Gutmütigkeit und Offenheit. Der Zweck der Brüder wurde in der Art erreicht, daß sich viele Freunde von ihm zurückzogen, besonders als es seiner Harthörigkeit wegen schwieriger wurde, sich mit ihm zu unterhalten."

Zwei Jahre, nachdem Ries' Notizen die Presse verlassen hatten, erschien Schindlers Biographie. Obgleich Schindler erst 1814 mit Beethoven bekannt geworden und ihm vor 1817 nicht nähergetreten ist (vgl. Bd. IV. S. 50ff.) und Johann einige Jahre später, Karl wahrscheinlich gar nicht kennen gelernt hat, und folglich von den Tatsachen der Periode, in der wir stehen, aus persönlicher Kenntnis nichts wissen konnte, hat er dennoch das Bild noch dunkler gemacht. „Das böse Princip [dieses Dramas] in Gestalt seiner beiden Brüder Carl und Johann umgiebt den Tondichter und verfolgt ihn auf Weg und Steg. Das Schicksal setzt sich in seinem Ohre fest und versagt ihm, Wort und Ton zu hören. Eine Legion von Freunden und Bewunderern aus allen Ständen drängt sich an ihn heran, um ihn von beiden diesen Uebeln zu befreien; schreit ihm gleich Posaunenschall in die Ohren, so daß der arme gedrängte Beethoven nur immer den letzten Freundesrath vernimmt, den aber das böse Princip unwirksam zu machen schnell bei der Hand ist. Die Verwickelungen vermehren sich. Neid, Intriguen und allerlei Leidenschaften bemühen sich ihre Rollen aufs Beste zu spielen, und versperren alle Zu- und Ausgänge."

Karl (Kaspar) wird dann insbesondere zur Last gelegt, daß er „in dieser Zeit" (1800) Beethoven „zu beherrschen anfing, und seine aufrichtigsten Freunde und Anhänger durch schiefe Beurtheilung, auch wohl Scheelsucht ihm verdächtig machte. Nur die damals noch vollgewichtige Autorität des Fürsten Lichnowsky über Beethoven und dessen wahre Interessen schüchterte sowohl diesen ein, als sie auch die Intentionen seines Bruders Carl in etwas zurückhielt, wodurch unserm Beethoven noch ein kurzer Friede mit sich und seiner Umgebung gesichert ward. Jedenfalls aber nimmt die Leidensgeschichte Beethoven's, die erst sein Tod beendigte, hier schon ihren Anfang, wozu nicht nur das Benehmen seines Bruders, sondern auch die immer mehr zunehmende Harthörigkeit und das daraus folgende Mißtrauen die ersten Fundamente legten. — Zu jenem ersten Bruder kam nun noch ein zweiter — Johann — hinzu, dessen Gesinnungen bald identisch mit jenen des Carl wurden" usw.

Diese Stellen, der zweiten Auflage von Schindlers Biographie (1845) entnommen, werden dem Leser nur wie eine verstärkte und vermehrte Ausführung der Worte von Ries erschienen. Seit jener Zeit hat man sich, wie es scheint, in Ausdrücken überboten, um auf das Andenken dieser beiden unglücklichen Brüder Schande zu häufen. Sogar Schindler selbst war imstande, in seiner dritten Auflage (1860) noch neue und stärkere Ausdrücke über dieselben zu finden.

Es gibt eine Klasse von Schriftstellern, welche sich durch keine Rücksicht auf die Gefühle Lebender, keine Ehrfurcht vor dem Gedächtnisse des großen Toten, keine Ängstlichkeit über die Verletzung der Wahrheit, ja nicht einmal durch die Achtung und Bewunderung für die durch Talent und wissenschaftliches Verdienst hervorragenden Männer unter den Lebenden zurückhalten oder beschränken lassen, alles das, was ihrer Darstellung einen pikanten Reiz geben und ihren Appell an die prickelnde Einbildungskraft gewisser Klassen von Lesern unterstützen kann, nach Möglichkeit zu benutzen. Ältere Besucher des Theaters werden sich der Popularität einer Posse erinnern, welche die Runde über Deutschlands Bühnen machte, und deren Erfolg hauptsächlich von dem Gelächter abhing, welches sich über die beiden edlen Brüder Jakob und Wilhelm Grimm erhob; dieselben wurden nämlich unter einem Namen eingeführt, der nur eine spielende Veränderung ihres eigenen war. Der große Humboldt war kaum im Grabe, als ein Verfasser schlüpfriger Romane öffentlich einen neuen ankündigte, worin jener die Hauptfigur war, und worin einige wirkliche oder angenommene tolle Streiche aus der Jugend jenes unübertroffenen Forschers, viele Jahre früher geschehen, behandelt werden sollten, nachdem sie vorher ihren Durchgang durch des Verfassers schmutzige und leichtfertige Phantasie genommen hatten. Feinheit des Gefühls und Lauterkeit des Bewußtseins kann man von solchen herzlosen Verleumdern Lebender und Toter nicht erwarten; aber daß auch der Verächtlichste dieser Schar, unbekümmert um den Schmerz, welchen einer verwitweten Mutter und ihren liebenswürdigen Kindern die Verleumdung des Schwiegervaters und Großvaters bereiten mußte, es unternehmen konnte, Karl van Beethoven als den Verkäufer der Tugend seiner Gattin und als den Teilnehmer an dem Lohne ihrer Schande darzustellen, ist ebenso unbegreiflich, wie daß ein solches Buch von der Kritik mit Lob und vom Publikum mit Beifall aufgenommen werden konnte, und daß es seinem Verfasser statt des Gefängnisses pekuniären Gewinn eintragen konnte. Die Sache ist vollständig unbegründet, eine reine Erfindung und Fälschung, und wird noch dazu

aus einer Zeit berichtet, in welcher der arme Karl noch gar keine Frau hatte! Die Gleichgültigkeit gewisser Menschen gegen die Verachtung und den Abscheu richtig empfindender Leser ist in der Tat erstaunlich.

Unglücklicherweise beschränkt sich nun aber diese Behandlung von Beethovens Brüdern nicht auf Novellenschreiber und Feuilletonisten. Auch solche, die den Anspruch erheben, Geschichte zu schreiben, scheinen die Phantasie und die Erfindungskraft völlig an die Stelle der Vernunft und des Urteils gesetzt zu haben, ehe sie den fraglichen Gegenstand berühren. Zeilen bei Ries dehnen sich bei ihnen zu Paragraphen aus, einzelne Sätze bei Schindler werden zu ganzen Kapiteln. Das in solcher Weise übertriebene Gemälde korrigiert sich freilich in gewisser Weise selbst; denn wenn die Brüder wirklich so waren, wie sie dargestellt werden, was soll man dann von Beethoven denken, wenn er wirklich so, wie es beschrieben wird, von ihnen geleitet, kontrolliert und in Unterwürfigkeit gehalten wurde? Will man ihn wirklich für so beschränkt und einfältig halten, daß er sich in solcher Weise bevormunden ließ?

Freilich, wenn auch das, was über Karl und Johann van Beethoven bestimmt überliefert ist, hinreicht, um vieles von dem verleumderischen Unsinn zu widerlegen, der über sie gedruckt worden ist, so ist es andererseits auch keineswegs geeignet, eine besonders hohe Vorstellung von ihrem Charakter zu erregen. Dieselbe Frau Karth, welche sich Ludwigs als eines immer „zarten und liebenswürdigen" jungen Menschen erinnert, erzählte, daß Kaspar (Karl) weniger freundlicher Natur, stolz und anmaßend, Johann dagegen „etwas dumm, doch sehr gutmüthig" gewesen sei. Und so waren sie auch in ihrem männlichen Alter[1]). Karl war gleich Ludwig sehr leidenschaftlich, aber heftiger in seinen Zornesausbrüchen; Johann langsam zum Zorne und versöhnlich. Von Karl ist es trotz der Armut seiner Jugend und seines früheren Mannesalters nicht bekannt, daß er habsüchtig gewesen wäre; Johann hingegen hatte die Bitterkeit von Mangel und Abhängigkeit zu tief empfunden und wurde geizig. Nachdem er ein mäßiges Vermögen gesammelt, führte ihn das Schwanken zwischen seinem Geize und dem Wunsche, seinen Reichtum zur Schau zu tragen, mitunter zu sehr lächerlichen Äußerungen. Allein, so wenig Beethoven ein Muster von Güte war, so wenig waren seine Brüder abschreckende Beispiele von Ungerechtigkeit.

Wir bezweifeln keineswegs, daß sowohl Ries als Schindler in ehr-

---

[1]) Vgl. auch oben S. 6.

licher Absicht schrieben; aber die Gerechtigkeit verlangt, daß man sich erinnere, daß beide unter dem Einflusse einer starken persönlichen Abneigung gegen einen der Brüder oder gegen beide schrieben. Ries schrieb Eindrücke nieder, die er in einer sehr frühen Zeit seines Lebens empfangen hatte, und spricht Meinungen aus, die er sich über unvollständig bekannte Tatsachen gebildet hat; Schindler schrieb ausschließlich auf Hörensagen hin. Ries hatte noch nicht sein 21. Jahr vollendet, als er Wien wieder verließ (1805). Wie groß auch immer Beethovens Dankbarkeit gegen Franz Ries und seine Zuneigung zu Ferdinand sein mochte, 14 Jahre war doch ein zu großer Unterschied des Alters, um jenen zutraulichen und aufrichtigen Verkehr zwischen Lehrer und Schüler zu gestatten, der den letzteren hätte in den Stand setzen können, mit voller Kenntnis zu sprechen. Noch weniger kann man erwarten, daß ein Mann von Beethovens Alter und Stellung sich von alten und erprobten Freunden wie die Lichnowskys, Breuning, Zmeskall und wie die anderen heißen mögen, abgewandt hätte, um einen jungen Mann von 18 bis 20 Jahren, der eben angekommen und ihm bis dahin fremd war — selbst wenn er ihn auch als Schüler begünstigte — zu seinem vertrauten Ratgeber zu machen. Tatsachen bestätigen in diesem Falle unsere Annahme. Wir wissen, daß Beethoven 1801 wichtige Angelegenheiten an Wegeler und Amenda schrieb, von denen Ries erst ein Jahr später durch Breuning Kenntnis erhielt; und andere Umstände, von denen er nichts wußte, enthält das Testament von 1802.

Die oben angeführten Vorwürfe von Ries und Schindler gegen die Brüder sind allgemein in ihren Ausdrücken; nur Ries gibt nähere Einzelheiten und Beweise, während Schindler einfach die Angaben der Notizen wiederholt. Die hauptsächlichsten Vorwürfe, die Ries ausspricht, sind

1. daß Karl sich anmaßenderweise in die Geschäfte seines Bruders einmischte („der sich leider immer um seine Geschäfte bekümmerte");

2. daß beide Brüder sich bemühten, „alle näheren Freunde fern zu halten", und daß ihre Intrigen in manchen Fällen von Erfolg waren.

In bezug auf den ersten Punkt ist folgendes zu bemerken. Abgesehen von Beethovens oft ausgesprochener Abneigung, sich persönlich um die geschäftlichen Angelegenheiten wegen des Verkaufes seiner Werke zu bekümmern — obgleich er, wenn er es tat, keineswegs den Mangel eines richtigen Blickes für seinen Vorteil zeigte — machte doch auch sein körperlicher und geistiger Zustand in dieser Periode seines Lebens häufig den Beistand einer für ihn handelnden Person unerläßlich. Mit einem

halben Dutzend von Verlegern mußten Unterhandlungen geführt werden; zahlreiche geschäftliche Briefe liefen ein und verlangten oft unmittelbare Antwort; beständig kamen Korrekturbogen zur Durchsicht und Verbesserung an; Kopisten mußten beaufsichtigt werden, und eine Menge unbedeutender Angelegenheiten machten sich geltend und verlangten Aufmerksamkeit, wenn Beethoven vielleicht auf seinen langen Gängen über Berg und Tal begriffen und oft selbst im dringendsten Momente nicht aufzufinden war. Unter solchen Umständen darf man in der Tat darüber staunen, wie ein so offenbares Bedürfnis eines vertrauten Geschäftsführers der Beachtung entgehen konnte. Und wer anders hätte dieser Vertraute sein sollen oder können als der Bruder Karl?[1] Derselbe bekleidete eine geachtete Stellung im öffentlichen Dienste, deren Pflichten gerade jene Talente und jenes Geschick für prompte und eifrige Ausführung von Geschäften verlangten; und da er schon früh Gehalt bezog und in seiner Stellung regelmäßig aufstieg, dürfen wir die Überzeugung hegen, daß er jene Eigenschaften in der Tat besaß. Seine amtlichen Pflichten fesselten ihn, von gelegentlichen kurzen freien Zeiten abgesehen, an die Stadt; sie ließen ihm jedoch reichliche Muße, um seines Bruders Angelegenheiten zu besorgen; und da er überdies als Musiker erzogen war, so besaß er durchaus die Befähigung, in jenem „fruchtbaren Zeitalter der Übersetzungen" wertvolle Dienste zu leisten, und leistete dieselben auch wirklich. — Man würde es in der Tat unbegreiflich finden müssen, wenn Beethoven einen für diese Aufgabe so besonders geeigneten Mann, der überdies als Bruder und auf Grund lange fortgesetzter eifriger Sorge gegründeten Anspruch erheben konnte, übergangen und die Last von seinen eigenen Schultern auf die anderer Freunde übertragen hätte. Freilich, wenn nach genügendem Versuche der Geschäftsführer sich nicht bewährte, dann wurde die Sache eine andere, und der Prinzipal mußte mit Recht die nötige Hilfe anderswo suchen. Und gerade dieses ist offenbar geschehen: nach wenigen Jahren (1806) verschwindet Karl fast ganz aus unserer Geschichte, soweit die es Geldangelegenheiten seines Bruders betrifft. Diese Tatsache beweist

[1] Unterm 22. April 1802 schreibt Beethoven an Breitkopf und Härtel:
„Ich behalte mir vor euer Hochwohlgeboren nächstens selbst zu schreiben — viel Geschäfte — und zugleich manche Verdrießlichkeiten — machen mich eine Zeit lang zu manchen Dingen ganz unbrauchbar — unterdessen können sie ganz auf meinen Bruder vertrauen — der überhaupt alle meine Sachen führt. Mit wahrer Achtung

ganz ihr

Beethoven."

deutlicher, als irgend etwas in Ries' Mitteilungen, daß Beethoven mit dem Verfahren seines Bruders unzufrieden war; sie würde noch größeres Gewicht haben, wäre Beethoven weniger wechselnd, unstät und unsicher in geschäftlichen Dingen gewesen[1]). Daß im Laufe der Jahre das Verhältnis zu Karl immer schlechter wurde und Beethoven ernstlich an dessen brüderlicher Gesinnung zweifelte, beweist ein Briefchen, Notiz auf der Innenseite des Briefumschlags datiert, vom 28. März 1809 an Johann, der damals bereits fast ein Jahr in Linz etabliert war[2]):

(außen auf dem Kuvert) „Abzugeben in der Apotheke zur goldnen Krone"
(innen) „Lieber Bruder — der Brief liegt schon lange bereit für dich — Gott gebe nur dem andern Herrn Bruder einmal statt seiner Gefühllosigkeit — Gefühl — ich leide unendlich durch ihn, mit meinem schlechten Gehör brauche ich doch immer Jemanden, und wem soll ich mich vertrauen?
Wien am 28. März 1089."

[1]) Unter Thayers Materialien befindet sich ein Brief Gerhards von Breuning an Thayer mit allerlei zum Teil belanglosen Fehlerverbesserungen, aber einer ausführlicheren Auslassung über Karl: „Caspar bekleidete eine geachtete Stelle im öffentlichen Dienste. — Wie kam es denn aber: daß Rösgen meinen Vater warnte, Ludwig zu warnen, er möge Kaspar nicht allzusehr trauen, zumal in Geldsachen, weil über ihn ein übler Leumund walte, was dann, weil Ludwig dem Caspar wieder verriet, daß er diese Warnung durch Steffen erhalten, die Ursache gewesen, daß Caspar von meinem Vater wissen wollte, von wem er diese Warnung erhalten, und da mein Vater Rösgen, dem er auf Ehrenwort versprochen, ihn nicht zu nennen, nicht namhaft gemacht, veranlaßte, daß Caspar gröblich in Vater drang, offene Droh- und Schimpfbriefe beim Portier des Hofkriegsraths abgab usw., und — daß Vater darüber, Ludwig einen Schwätzer nennend, für lange sich mit Ludwig entzweite, bis jener Versöhnungsbrief ‚hinter diesem Gemälde ...' kam (1804)." Ungefähr gleichlautend ist der Bericht Breunings in „Aus dem Schwarzspanierhaus" S. 47. Eine vom 7. März 1792 datierte noch ausführlichere Korrekturensammlung zum Teil von der Hand Breunings, zum Teil durch dessen Tochter Emma geschrieben (diktiert) und von Breuning revidiert, enthält noch zu mehreren Stellen Anmerkungen, welche von einem tief eingewurzelten Ingrimm Gerhards von Breuning bzw. seines Vaters Stephan von Breuning gegen Kaspar Karl zeugen. Breuning ist überzeugt, daß der Charakter Karls schlecht war, während er Johann milder beurteilt und ihm nur Habsucht und Geiz vorwirft. Ein Wort zu Ehrenrettung Schindlers sei noch aus Breunings Korrekturen mitgeteilt: „Die Verdächtigung Schindlers, daß er nur auf Hörensagen und leidenschaftlich, um pikant zu erscheinen, geschrieben habe, ist falsch. Auf die lebenden Abkömmlinge, die ja gar nicht beteiligt waren, weil sie damals gar nicht auf der Welt, kann man unmöglich so viel Rücksicht nehmen, um jeder Wahrheit ins Gesicht zu schlagen. Ludwig wollte ja selbst in seiner Biographie rücksichtslose Wahrheit."

[2]) Zuerst gedruckt bei Nohl, N. Br. B. S. 41. Das Original besaß Fr. W. Jähns. Der eigentliche Brief, zu dem diese kurze Notiz gehörte, dürfte wohl längere Motivierungen enthalten haben: wahrscheinlich hat Johann denselben vernichtet.

Seyfried, dessen Bekanntschaft mit Beethoven gerade in jener Zeit eine vertrautere wurde, und welcher in den Jahren 1802—5 die beste Gelegenheit zu Beobachtungen hatte, sah die Beziehungen zwischen den Brüdern mit weniger übelwollenden Augen an als Ries. Er sagt: „Beethoven wählte um so lieber das heitere Wien zu seinem bleibenden künftigen Aufenthaltsorte, als ihm auch zwei jüngere Brüder dahin gefolgt waren, welche ihm die drückende Last der Sorgen für seine ökonomischen Bedürfnisse von den Schultern wälzten, und den im bürgerlichen Leben fast steinfremden Kunstpriester so zu sagen recht eigentlich bevormunden mußten.“ Mit jenen Umständen, welche in den Briefen an Wegeler und Amenda und in dem Testamente mitgeteilt sind, war Seyfried damals ebenso unbekannt wie Ries; aber die Schlußworte seiner Mitteilung werden jedem treffend erscheinen, der Gelegenheit gehabt hat, die zahllosen Zettel von Beethoven zu lesen, in denen er um Rat oder Hilfe in Angelegenheiten bat, welche die meisten Menschen für zu trivial halten, um in der gewöhnlichen Unterhaltung auch nur ein Wort darüber zu verlieren.

Was die Worte von Ries über die Anstrengungen von Beethovens Brüdern, „alle näheren Freunde von ihm fernzuhalten“, betrifft, so kann man leicht zwischen den Zeilen lesen, daß es Ries selbst war, welcher oft „Vorwürfe für seine Gutmüthigkeit und Offenheit“ erhielt; diese aber vermindern von selbst in gewissem Grade die Kraft der Anklage. Wir werden derselben aber nicht besser begegnen können als mit der ersten Hälfte des „Testaments“; dieses nebst den an Wegeler und Amenda abgelegten Geständnissen eröffnet uns, wie oben gesagt, die Kenntnis eines inneren Lebens des Komponisten, welches vor seinem Schützling sorgfältig verborgen ward. In diesem feierlichen Dokumente, welches er wahrscheinlich in Voraussicht nahen Todes schrieb, berührt Beethoven gerade diese Frage. Aus seinen eigenen rührenden Worten sehen wir, daß die Ursache seiner Trennung von seinen Freunden nicht in den Umtrieben seiner Brüder lag, sondern in seiner eigenen Empfindlichkeit. Zu Nutz und Frommen der nach ihm Kommenden erzählt er, was er gegenwärtig nicht mitteilen konnte, ohne sein ängstlich bewahrtes Geheimnis zu verraten. So kann uns dieser Bericht zu einem doppelten Zwecke dienen; einmal nämlich befreit er Karl und Johann von einem Teile des Hasses, der so lange auf ihrem Gedächtnisse gelastet hat; und dann beweist er, daß Ries' Angaben wenigstens zum Teil irrig sind, ohne dabei irgendwie seine Wahrhaftigkeit in Zweifel zu stellen. Es ist sehr wahrscheinlich, daß Ries das Testament nie gesehen hat. Hätte er es gekannt und sorgfältig gelesen,

so würden gewiß die Vorurteile seiner Jugend sich vermindert und seine auf unvollständige Kenntnis gegründeten Ansichten eine Änderung erfahren haben. Er war eine zu edle Natur, um nicht durch Worte seines geschiedenen Meisters ergriffen und gerührt zu werden, wie die folgenden: „Dir, Bruder Carl, danke ich noch insbesondere für deine in dieser letzten Zeit mir bewiesene Anhänglichkeit", und so das Gedächtnis der Toten in ehrender Weise gerechtfertigt zu sehen[1]).

Noch eins ist hier zu erwähnen. „Bei vielen Veranlassungen", sagt Ries S. 117, „bewies er (Beethoven) mir eine wahrhaft väterliche Theilnahme. Aus dieser Quelle entsprang auch die einst (1802) im Unmuthe über eine unangenehme Verwickelung, in welche Carl Beethoven mich gebracht hatte, mir brieflich gegebene Weisung: ‚Nach Heiligenstadt brauchen Sie nicht zu kommen, indem ich keine Zeit zu verlieren habe.' Graf Browne schwelgte nämlich um diese Zeit in Vergnügungen, wovon ich,

---

[1]) Wir wählen zwei kurze Briefe Karls, um sie hier einzufügen, da sie die geschäftlichen Beziehungen zwischen den Brüdern erläutern und an sich selbst ein gewisses Interesse bieten. Der erste, aus dem Jahre 1803, ist im Besitze von Artaria u. Co.: „A Monsieur Monsieur Bösinger au l'Ange."

„Liebster Freund, ich danke Ihm recht sehr für seine Nachricht, aber mache er nur, was er will, mit dem Ballet, und wenn er einen Anstand hat, so komme er nur zu uns auf die Wieden oder zu mir.

sein wahrer Freund

K. v. Beethoven."

Dieser Brief bezieht sich vermutlich auf die nach dem Prometheus arrangierten Streichquartette, die Artaria am 7. Jan. 1804 anzeigte. Ein zweiter, aus dem Jahre 1803 oder 1804, lautet so:

„A Monsieur M. Rizzi auf dem Kohlmarkt.

P. P. Haben Sie die Güte mir die 150 f. zu schicken, einige Geschäfte hindern mich selbst zu kommen. Dann, wenn es Ihnen möglich ist, zahlen Sie doch die 147 f. 30 kr. an meinen Bruder Ludwig, oder wenigstens 50 f. darauf. Ich würde Sie sicher nicht so sehr damit beunruhigen, wenn er nicht so viel in Baaden und Döbling brauchte; daß ich es wohl brauche, können Sie wohl denken, weil Sie mir schon Ende Mai versprochen, die 300 f. zu geben, und ich meinen Ueberschlag machte.

Ihr Ergebenster

K. v. Beethoven."

Noch folgt hier eine Quittung, die zeigen kann, wenn es dessen bedarf, daß Karl nicht so abhängig von seinem Bruder war, wie man behauptet hat.

„Quittung

Pr. Neunzig Gulden welche Unterzeichneter für zwei arrangirte Stücke von Hrn. Artaria u. Comp. richtig erhalten hat.

Wien am 14ten Sept.

1805. K. v. Beethoven."

da dieser Herr mir sehr wohl wollte, viel mitmachte und meine Studien vernachlässigte." Wir haben gesehen, daß Beethovens Arbeiten während dieses Sommers durch jene dunkeln Stunden unterbrochen wurden, in denen das Testament geschrieben ist. Um so leichter erklären wir uns, daß er an helleren Tagen, an welchen der Geist der Tätigkeit über ihm war, keine Zeit zu verlieren hatte.

Kompositionen dieses Jahres.

Daß das Heiligenstädter Testament nicht der Niederschlag einer längeren, Wochen oder Monate dauernden trostlosen Stimmung Beethovens, eines Verzweifelns an seiner Zukunft, einer energielosen Erschlaffung ist, sondern vielmehr ein Akt der Befreiung von einem ihn seit Auftreten der ersten Symptome fortschreitender Schwerhörigkeit dann und wann beschleichenden Angstgefühl, eine Abrechnung mit seinem Geschick, eine Fügung in das Unvermeidliche, dem er mit klarem Blick entgegensieht, beweist die Zahl der in diesem Jahre geschaffenen, beendeten und herausgegebenen Werke. Zur Ausarbeitung kamen vor allem die drei Violinsonaten Op. 30, die beiden ersten der drei Klaviersonaten Op. 31, die beiden Variationenwerke Op. 34 und Op. 35, die Bagatellen Op. 33, das große Hauptwerk des Jahres: die zweite Symphonie in D-Dur Op. 36. Zur Veröffentlichung kamen die Klaviersonaten Op. 22, Op. 26 und Op. 27 I—II, die Serenade Op. 25, das Septett Op. 20, das Quintett Op. 29, das G-Dur-Rondo Op. 51 II, die Quartettübertragung der E-Dur-Sonate Op. 10 I, die Graf Browne gewidmeten Variationen für Klavier und Violoncello über „Bei Männern, welche Liebe fühlen", die 6 Kontretänze und 6 ländrischen Tänze, und es erfolgten 13 Aufführungen des Balletts „Prometheus". Aber es steht auch gar nicht so zweifellos fest, ob die beiden großen Werke, welche neben der C-Dur- und D-Dur-Symphonie in Beethovens großem Konzert vom 5. April 1803 erstmalig zur Aufführung kamen, das dritte Klavierkonzert C-Moll Op. 37 und das Oratorium „Christus am Ölberg" (Op. 85), wirklich soweit in allen Teilen fertig waren, daß nicht auch sie noch den Komponisten in dem Winter 1802—3 beschäftigt hätten. Wir haben darum die Besprechung derselben von 1800, wo beide geschrieben worden, für hier aufgeschoben.

Beinahe für die sämtlichen in diesem Jahre zur Ausführung kommenden Kompositionen finden sich Studien in dem Skizzenbuche, aus

welchem der Verfasser im November 1859, mit Erlaubnis des damaligen Besitzers, des Pianisten J. Chr. Keßler in Wien, zahlreiche Notizen für dieses Werk gemacht hat; es ist dasselbe, welches ausführlich von G. Nottebohm beschrieben worden ist[1]). Dasselbe reicht vom Herbst 1801 bis zum Frühling 1802, und enthält gleich den meisten der Skizzenbücher auch Themen und Studien, welche niemals ausgearbeitet worden sind. „Sieht man ab von der Kreuzung der Skizzen", sagt Nottebohm, „läßt man überhaupt alles Nebensächliche bei Seite: so lassen sich die (darin vertretenen) fertig und bekannt gewordenen Stücke chronologisch zusammenstellen wie folgt:

Opferlied von Matthisson, erste Bearbeitung.
Szene und Arie für Sopran »No non turbarti«.
3 von den 12 Contretänzen.
Bagatelle für Clavier, Nr. 6 in Op. 33.
Letzter Satz der Symphonie in D dur.
Fünf von den 6 ländlerischen Tänzen.
Terzett »Tremate, empj, tremate« Op. 116.
Erster und zweiter Satz der Sonate für Clavier und Geige in A dur Op. 30, 1.
Letzter Satz der Sonate für Clavier und Geige in A dur Op. 47.
Sonate für Clavier und Geige in C moll Op. 30, Nr. 2.
Bagatelle für Clavier, Nr. 5 in Op. 119 (112).
1. Satz der Sonate für Clavier in D moll Op. 31 Nr. 2 (nur der erste Entwurf).
Sonate für Clavier und Geige in G dur Op. 30, Nr. 3.
Letzter Satz der Sonate für Clavier und Geige in A dur Op. 30, Nr. 1 (das Thema schon früher entworfen).
Variationen für Clavier in Es dur Op. 35 (Vorarbeit).
Variationen für Clavier in F dur Op. 34 (nur die ersten Andeutungen).
Sonate für Clavier in G dur Op. 31, Nr. 1 (nicht vollständig)."

Diesen kann noch hinzugefügt werden ein Thema für das Larghetto der 2. Symphonie an einer früheren Stelle des Skizzenbuches, aus welchem aber schließlich das Trio des Scherzos hervorging (vgl. S. 375).

---

[1]) Ein Skizzenbuch v. Beethoven, von G. Nottebohm; Leipzig, Breitkopf und Härtel (o. J. [1865]). Jedem unserer Leser sei diese vortreffliche Schrift zur Kenntnisnahme dringend empfohlen.

Eine seltsame Bemerkung auf einer der Seiten scheint sich auf ein Stück von beschreibender Musik zu beziehen: „Eheliche Eintracht, trübe Wolken auf der Stirne des Mannes, in welche die schöne Hälfte zwar einstimmt, aber doch sucht sie wegzutreiben."

Da Beethoven in jener Periode mit ersichtlicher Sorgfalt die Opusnummern wirklich mit der chronologischen Folge seiner Werke in Übereinstimmung zu bringen bestrebt war, so folgt, daß die Violinsonaten Op. 30 ganz oder beinahe vollendet waren, ehe er nach Heiligenstadt zog. Wie wunderbar erscheint gerade unter solchen Umständen sein Genie und seine Arbeitsfähigkeit, wenn wir bedenken, daß er noch vor dem Ende des Jahres, trotz angegriffener Gesundheit und Zeiten tiefster Mutlosigkeit und trotz aller der Unterbrechungen, welche durch seine gewöhnlichen Beschäftigungen nach seiner Rückkehr in die Stadt verursacht wurden, dennoch die beiden ersten Sonaten von Op. 31, die beiden umfangreichen neuen Variationenwerke Op. 34 und 35 und die herrliche zweite Symphonie vollendete! Alle diese Werke bezeugen, daß er wirklich „einen neuen Weg betreten" hatte; keins aber mehr als die Symphonie, welche ihre Vorgängerin so erstaunlich an Schönheit und Originalität übertrifft Sie war recht eigentlich die große Arbeit dieses Sommers.

Die drei dem Kaiser Alexander I. von Rußland gewidmeten[1]) Violinsonaten Op. 30 (I. A-Dur, II. C-Moll, III. G-Dur)[2]) sind, wie sich aus den Skizzen ergibt, alle drei in der Zeit vom Herbst 1801 bis Frühjahr 1802 geschrieben. Da in dieselbe Zeit auch Arbeiten an der D-Dur-Symphonie fallen, so wird die Bemerkung Beethovens in dem Briefe vom 29. Juni 1800 bestätigt: „Ich lebe nur in meinen Noten und ist das eine kaum da, so ist schon das andere angefangen. So wie ich jetzt schreibe, mache ich oft drei neue Sachen zugleich." Wenn freilich dazu Nottebohm von „Durcheinanderarbeiten" spricht, so verkennt er wohl im Moment die Bedeutung solcher Skizzen. Dieselben beweisen doch nur, daß während der Zeit, wo sich der Komponist mit dem einen und dem anderen Werke trug (vor der definitiven Ausarbeitung, welche ja die Skizzenbücher nicht enthalten), neben und zwischen immer erneuten Repro-

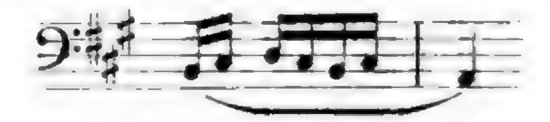
---

[1]) „Der Kaiser ließ Beethoven für die Ueberreichung des Werkes einen werthvollen Brillantring zustellen. Meine Bemühungen, Näheres hierüber in den Archiven des Kaiserlichen Kabinets zu finden, sind erfolglos geblieben." Lenz im „kritischen Katalog" II, 121. Auch wir wissen nichts von der Sache.

[2]) Als erschienen vom Industrie-Komptoir angezeigt 28. Mai 1803 in der Wiener Ztg. — Ges.-Ausg. Br. u. H. Serie XII Nr. 97—99.

duktionen desselben in der Phantasie, deren neue Ergebnisse die Skizzenbücher festzuhalten suchen, sich andere Ideen einstellen, welche der Skizzierung wert scheinen. Das ist gewiß kein Durcheinanderarbeiten, sondern höchstens ein Beweis, daß der Komponist die Verwertung des neuen Einfalls durch die Notierung hinausschiebt auf spätere Zeit, um nicht von der zunächst ins Auge gefaßten Ausführung eines Werkes abgehalten zu werden.

Von den drei Sonaten steht die erste in A-Dur an melodischem Reiz und natürlichem Fluß, an zwingender Notwendigkeit der Entwicklung entschieden zurück. Der erste Satz zerbröckelt in zu viele gegen einander abgeschlossene kleine Sätzchen und läßt mehrfach die modulatorischen Einschiebsel, welche die Tonartordnung erfordert, unliebsam hervortreten, so Takt 27—32 das a^6—h^7 als Brücke zum zweiten Thema und in den beiden letzten Takten vor der Reprise die rückleitende Transposition des letzten E-Dur-Schlusses; auch der Rückgang am Ende der Durchführung entspricht nicht der sonstigen Meisterschaft. Man erwehrt sich schwer des Gefühls einer gewissen Absichtlichkeit, wohl hauptsächlich zufolge der Aufdringlichkeit des Hauptmotivs:



und der zu positiven Geschlossenheit der ersten achttaktigen Periode (es sind sogar eigentlich nur vier wirkliche Takte), welche durch die ebenso scharfe Kadenzierung des zweiten Themas noch auffälliger wird. Im zweiten Satze ist der festgehaltene begleitende punktierte Rhythmus nicht geeignet, dem Mangel wärmeren Gefühlstons der allzu gemessenen Kantilene abzuhelfen. Auch hier fehlt die Beethovensche Langatmigkeit. So bleibt denn der Schlußsatz der eigentliche Träger der relativen (nicht großen) Popularität des Werkes; wer denselben zum ersten Male hört, wird freilich schwerlich bei seinem Anfange erwarten, daß er auf Variationen angelegt ist. Das Thema läßt sich durchaus so an, als sollte sich eins der flotten Rondos, wie sie Beethoven so häufig bietet, entwickeln. Eine gewisse Enttäuschung, daß gar keine kontrastierenden Elemente und keine weiter ausgespannten Bögen von Durchführungspartien folgen, ist daher unausbleiblich. Trotz aller aufgewandten Kunst und alles fein empfundenen Detail bleibt der Gesamteindruck der eines mosaikartigen Zusammensetzens der ganzen Sonate.

Die Skizzen erweisen, daß Beethoven eigentlich für diese Sonate

den jetzigen Schlußsatz der Kreutzersonate (Op. 47) bestimmt hatte. Diese stürmende Tarantelle hätte sich gewiß schwer zu einem einheitlichen Ganzen mit den beiden anderen Sätzen gefügt. Man mißverstehe die Charakteristik des Werkes, die hier gegeben, nicht. Dieselbe versucht nur den auffälligen Unterschied gegenüber Violinsonaten wie Op. 24 und Op. 30 II und III zu definieren und läßt sich mit zwei Worten dahin resümieren, daß Op. 30 I nicht ein Werk im großzügigen Sonatenstil ist, sondern mit Op. 23 eine andere Spezies repräsentiert, welche eine Kette von Miniaturen aneinanderreiht. Das ist Beethovens gewiß nicht unwürdig. Man vergleiche dazu auch das über den ersten Satz von Op. 27 I gesagte.

Wie Op. 24 nach Op. 23 (die ja, wie wir sahen, eigentlich zusammen ein Opus zu bilden bestimmt gewesen), so wirkt die C-Moll-Sonate Op. 30 II trotz der dunkleren, ersteren Tonart befreiend, den Blick weitend. Mit überzeugender Logik erwächst ein Gedanke aus dem andern, und der Quell melodischer Erfindung sprudelt in unerschöpflicher Fülle. Aber auch alles Beiwerk, die Passagen, Akkordgriffe und Tremolos des Klaviers wie der Violine, alles ist voller Lebenskraft und Daseinsfreude, so daß auch nicht ein Moment des Zweifels und des Stockens aufkommt.

Die Skizzen (a. a. O.) belegen, daß Beethoven das Adagio der C-Moll-Sonate zuerst in G-Dur bringen wollte; doch ist ja die Frage offen zu lassen, ob bei der ersten Notierung dieses Themas bereits die Bestimmung für die Sonate feststand. Dieser langsame Satz gehört unter die schönsten, die Beethoven geschrieben. Bewundernswürdig ist die Kunst, mit der er durch reiches figuratives, ja kontrapunktisches Wesen den Satz dem ersten zu assimilieren verstanden hat. Freilich würde nicht jede Melodie diesen Ballast tragen können. Köstlich ist der Humor des kurzen Scherzo und des als Kanon zwischen Violine und Klavierbaß gestalteten Trio. Aber der Schlußsatz nimmt den Humor nicht nur auf, sondern überbietet ihn. Dabei kommen auch die dunkleren Farben des ersten Satzes wieder zur Geltung (sogleich durch das Kopfmotiv). Obgleich streng genommen nur zwei eigentliche Themen zu unterscheiden sind (das zweite aus Es-Dur nach Es-Moll umschlagend, was aber zufolge seiner Staktato-Natur keine seriösen Assoziationen bedingt), so treten doch eine ganze Reihe weiterer Sätzchen, meist kleine Epiloge, plastisch heraus. Es blüht und blitzt an allen Ecken und Enden. Die Form ist eine der Sonatenform ähnliche, sofern das zweite Thema mit Gefolgschaft seines Epilogs in die Hauptonart transponiert wiederkehrt. Aber der gesangsmäßige Kernsatz des ersten Themas (Takt 17 ff.) erscheint im weiteren

Verlaufe in C-dur statt in C-Moll und gegen Ende einmal in B-Moll und berührt C-Moll nur noch einmal wie zufällig in den durchführungsartigen Partien. Da aber der einleitende humoristische Kopfsatz stets in derselben Tonlage und Tonart auftritt, so ist das Gesamtbild ein entschieden rondoartiges.

Ausgelassene Freude herrscht in der dritten Sonate (G-Dur). Vielleicht ist es kein Zufall, daß alle drei Sonaten mit einer rollenden Sechzehntelfigur beginnen:

die in allen drei Werken fortgesetzt eine bedeutsame Rolle spielt. Es ist, als habe es Beethoven immer wieder versucht, mit einem Kopfmotiv solcher Art fertig zu werden, und in der Tat, es ist ihm immer besser geraten. Der erste Satz der G-Dur-Sonate ist knapp und streng in der Sonatenform gehalten. Das zweite Thema tritt (wie so oft bei Stamitz) zuerst in der Mollvariante der Dominante (D-Moll) auf, an deren Stelle erst die Epiloge D-Dur setzen. Sehr bemerkenswert ist, daß in dem ganzen Satze der jambische Rhythmus in seiner gefährlichen Gestalt als ♪ ♩ ♪♩ (vgl. Op. 23) überhaupt nicht zum Vorschein kommt.

Wie die A-Dur Op. 30 I hat auch die G-Dur-Sonate nur drei Sätze. Als einziger Mittelsatz erscheint ein Andante, das mit Tempo di Minuetto ma molto moderato e grazioso überschrieben ist. Es ist sehr notwendig, zu betonen, daß es sich in demselben nicht um einen scherzoartigen, sondern um einen durchaus gesangsmäßigen Satz von Andante-Charakter handelt. Ein beschleunigter Vortrag zerstört durchaus die hohe Schönheit der Kantilene.

Für das Trio-Thema denke man etwa an das Thema der Variationen von Op. 109; nicht ganz so langsam, aber doch annähernd, mehr im Sarabandencharakter als im Charakter eines gewöhnlichen Menuett ist der Satz gemeint. Das molto moderato ist zu unterstreichen, auch noch innerhalb des »Tempo di minuetto«, welches bei Beethoven bekanntlich stets das gravitätische ältere Menuett im Auge hat.

Ein Rokokobildchen bringt der Schlußsatz, ein Rondo à la Musette (oder à la Vielle). Den Kern bildet durchaus der Satz über dem konstant wiederholten tiefen G, das eigentlich als unentwegt weiterklingend vorzustellen ist. Die von dem tiefen G abgehenden Episoden sind nur Konzessionen an eine Zeit, die sich für diese naive Kunst des Mittelalters, die zu Anfang des 18. Jahrhunderts noch einmal in Paris in die Mode kam, nicht mehr ohne weiteres erwärmen kann. Obgleich der Satz stark stilisiert ist, steckt doch noch ein gut Teil Naturalismus darin. Selbstverständlich hat Beethoven noch Dudelsack und Drehleier aus eigner Anschauung kennen gelernt, die ja noch um die Mitte des 19. Jahrhunderts in den Händen der Bettler nichts Seltenes waren und das Repertoire eines entschwundenen Jahrhunderts konservierten.

Von den drei Klaviersonaten Op. 31 (G-Dur, D-Moll, Es-Dur) sind die beiden ersten in dem Keßlerschen Skizzenbuche entworfen, womit ihre Entstehung 1801—1802 verbürgt ist. Sehr merkwürdig ist, daß dieselben alle drei einer Widmung entbehren. Vielleicht hat W. Nagel recht, wenn er den folgenden merkwürdigen Brief an Hoffmeister vom 8. April 1802 mit Op. 31 in Verbindung bringt. Wenn auch nicht die in G-Dur, deren Beurteilung durch Nagel sehr bestimmt zurückgewiesen werden muß, so könnte doch vielleicht die in D-Moll mit ihren rezitativischen Partien etwas mit dem ästhetischen Plane der ungenannten Dame zu tun haben, von welcher der Brief spricht. Vielleicht hängt auch die Hartnäckigkeit, mit der der Bruder Karl die Sendung der ersten und zweiten Sonate nach Leipzig durchzusetzen versuchte, damit zusammen. Der Brief an Hoffmeister lautet[1]):

„Wien, am 8. April 1802.

Reit euch denn der Teufel insgesammt meine Herren? — Mir vorzuschlagen eine solche Sonate zu machen? —

Zur Zeit des Revolutionsfiebers — nun da — wäre das so etwas gewesen; aber jetzt — da sich alles wieder ins alte Geleis zu schieben sucht, Buonaparte mit dem Pabste das Concordat geschlossen — so eine Sonate?

Wärs noch eine Missa pro sancta Maria à tre voci oder eine Vesper u. s. w. — nun da wollt ich gleich den Pinsel in die Hand nehmen — und mit großen Pfundnoten ein Credo in unum hinschreiben — aber du lieber Gott, eine solche Sonate — zu diesen neuangehenden christlichen Zeiten — hoho! — da laßt mich aus, da wird nichts daraus. —

Nun im geschwindesten Tempo meine Antwort — die Dame kann eine

---

[1]) Zuerst gedruckt in der Neuen Zeitschrift für Musik 1837; mit Ausfüllung der . . . . nach dem im Besitz der Firma Peters befindlichen Original bei Kalischer, Ges. Br. I. 85—86.

Sonate von mir haben, auch will ich in ästhetischer Hinsicht im Allgemeinen ihren Plan befolgen — und ohne die Tonarten — zu befolgen — den Preis um 5 Duc. — dafür kann sie dieselbe ein Jahr für sich zu ihrem Genusse behalten, ohne daß weder ich, noch sie dieselbe herausgeben darf.

Nach dem Verlauf dieses Jahres — ist die Sonate nur mein zu — d. h. ich kann und werde sie herausgeben und sie kann sich allenfalls — wenn sie glaubt darin eine Ehre zu finden — sich ausbitten, daß ich ihr dieselbe widme. —

Jetzt behüt euch Gott ihr Herren.

Meine Sonate[1]) ist schön gestochen — doch hats hübsch lange gedauert — mein Septett schickt ein Wenig geschwinder in die Welt — weil der P[öbel] darauf harrt — und ihr wißt's, die Kaiserin hat's und [Lumpe] gibts in der K[aiserlichen] stadt wie [am Kaiserlichen Hof] ich stehe euch darin für nichts gut — darum sputet euch.

Herr [Mollo] hat wieder neuerdings meine Quartetten, sage: voller Fehler und Errata — in großer und kleiner Manier herausgegeben, sie wimmeln darin wie die Fische im Wasser, d. h. ins Unendliche — questo è un piacere per un autore — das heiß ich stechen, in Wahrheit meine Haut ist ganz voller Stiche und Risse über diese schönen Auflagen meiner Quartetten.

Jetzt lebt wohl und gedenket meiner wie ich Eurer. Bis in den Tod Euer treuer

L. v. Beethoven."

Das Engagement, welches Beethoven Ries beim Grafen Browne verschafft hatte, gestattete demselben hinlängliche Muße zur Fortsetzung seiner Studien, und er kam aus diesem Grunde häufig nach Wien und Heiligenstadt. So trifft es sich, daß seine Notizen auch zur Geschichte dieser Sonaten beitragen.

„Die drei Solo-Sonaten (Opus 31)", sagt er S. 87, „hatte Beethoven an Nägeli in Zürich versagt, während sein Bruder Carl (Caspar), der sich, leider! immer um seine Geschäfte bekümmerte, diese Sonaten an einen Leipziger Verleger verkaufen wollte. Es war öfters deswegen unter den Brüdern Wortwechsel, weil Beethoven sein einmal gegebenes Wort halten wollte. Als die Sonaten [d. i. die beiden ersten] auf dem Punkte waren, weggeschickt zu werden, wohnte Beethoven in Heiligenstadt. Auf einem Spaziergange kam es zwischen den Brüdern zu neuem Streite, ja endlich zu Thätlichkeiten. Am andern Tage gab er mir die Sonaten, um sie auf der Stelle nach Zürich zu schicken, und einen Brief an seinen Bruder, der in einen andern an Stephan von Breuning zum Durchlesen eingeschlagen war. Eine schönere Moral hätte wohl keiner mit gütigerem Herzen predigen können, als Beethoven seinem Bruder über sein gestriges Betragen. Erst zeigte er es ihm unter der wahren, verachtungswerthen Gestalt, dann verzieh er ihm Alles, sagte ihm aber auch eine üble Zukunft vorher, wenn er sein Leben und Betragen nicht völlig ändere.

---

[1]) Op. 22 (angezeigt 3. April 1802).

Auch der Brief, den er an Breuning geschrieben hatte, war ausgezeichnet schön.“ —

Die beiden ersten Sonaten (G-Dur und D-Moll) erschienen im Frühjahr 1803 als Op. 29 in Nägelis Repertoire des clavecinistes als Cahier 5 [die dritte folgte später als Op. 33 zusammen mit der Sonate pathétique als Cahier 11]. Nägeli schickte von Cahier 5 Beethoven einen Korrekturabzug. Ries berichtet darüber (S. 88):

„Als die Correktur ankam, fand ich Beethoven beim Schreiben. ‚Spielen Sie die Sonate einmal durch‘, sagte er zu mir, wobei er am Schreibpult sitzen blieb. Es waren ungemein viele Fehler darin, wodurch Beethoven schon sehr ungeduldig wurde. Am Ende des ersten Allegros in der Sonata in G dur, hatte aber Nägeli vier Tacte hinein componirt, nämlich nach dem vierten Tacte des letzten Halts:

Als ich diese spielte, sprang Beethoven wüthend auf, kam herbeigerannt und stieß mich halb vom Clavier, schreiend: ‚Wo steht das, zum Teufel?‘ — Sein Erstaunen und seinen Zorn kann man sich kaum denken, als er es so gedruckt sah. Ich erhielt den Auftrag, ein Verzeichniß aller Fehler zu machen und die Sonaten auf der Stelle an Simrock in Bonn zu schicken, der sie nachstechen, und zusetzen sollte: Edition très correcte. — Hierher gehören nachstehende Billete Beethoven's an mich:

1. ‚Sein Sie so gut und ziehen Sie die Fehler aus und schicken das Verzeichniß davon gleich an Simrock, mit dem Zusatze, daß er nur machen soll, daß sie bald erscheine — ich werde übermorgen ihm die Sonate und das Conzert schicken.‘

2. ‚Ich muß Sie noch einmal bitten um das widerwärtige Geschäft, die Fehler der Zürichschen Sonaten ins Reine zu schreiben und dem Simrock zu schicken; das Verzeichniß der Fehler, welches Sie gemacht, finden Sie bei mir auf der Wieden.‘

3. ‚Lieber Ries!

Es sind sowohl die Zeichen schlecht angezeigt, als auch an manchen Orten die Noten versetzt, — also mit Achtsamkeit! — sonst ist die Arbeit wieder umsonst. Ch'à detto l'amato bene?‘“

Die Schlußworte des zweiten Briefes zeigen, daß die Angelegenheit

erst spät im Frühling 1803, nachdem Beethoven in das Theatergebäude an der Wien gezogen war, ihren Abschluß fand[1]).

Nachdem die Sonaten in Wien bekannt geworden waren, fragte Dolezalek bei einer Stelle der D-Moll-Sonate „ob denn das gut sei?" Beethoven antwortete: „Freilich ist das gut, aber Du bist ein Landsmann von Krumpholz, in deinen harten böhmischen Kopf geht das nicht hinein."

In den Frühling 1803 gehört auch eine Anekdote von Ries, welche uns Beethoven in einem sehr liebenswürdigen Lichte zeigt, gleichzeitig aber auch bereits den Einfluß erkennen läßt, den seine zunehmende Taubheit und seine Vernachlässigung der praktischen Ausübung, welche in der mehr ausschließlichen Hingabe an die Komposition begründet war, auf seinen Vortrag als Klavierspieler auszuüben begann, wenn auch bei Anwendung der erforderlichen Sorgfalt und Mühe die Vorzüglichkeit seines Spiels, namentlich im Adagio, noch immer außerordentlich war. Dieselbe veranschaulicht zugleich den leichten und angenehmen Ton, welcher in den musikalischen Abendgesellschaften der hohen Adeligen herrschte, in denen Beethoven die große Künstlerfigur bildete.

„Eines Abends", erzählt Ries (S. 92), „sollte ich beim Grafen Browne eine Sonate von Beethoven (A moll, Op. 23) spielen, die man nicht oft hört. Da Beethoven zugegen war und ich diese Sonate nie mit ihm geübt hatte, so erklärte ich mich bereit, jede andere, nicht aber diese vorzutragen. Man wendete sich an Beethoven, der endlich sagte: ‚Nun, Sie werden sie wohl so schlecht nicht spielen, daß ich sie nicht anhören dürfte.' So mußte ich. Beethoven wendete, wie gewöhnlich, mir um. Bei einem Sprunge in der linken Hand, wo eine Note recht herausgehoben werden soll, kam ich völlig daneben und Beethoven tupfte mit einem Finger mir an den Kopf, was die Fürstin L......., die mir gegenüber auf das Clavier gelehnt, saß, lächelnd bemerkte. Nach beendigtem Spiele sagte Beethoven: ‚Recht brav, Sie brauchen die Sonate nicht erst bei mir zu lernen. Der Finger sollte Ihnen nur meine Aufmerksamkeit beweisen.' —

Später mußte Beethoven spielen und wählte die D moll-Sonate (Opus 31 II) welche eben erst erschienen war. Die Fürstin, welche wohl erwartete, auch Beethoven würde etwas verfehlen, stellte sich nun hinter seinen Stuhl und ich blätterte um. Bei dem Tacte 53 und 54 verfehlte Beethoven den Anfang und anstatt mit 2 und 2 Noten herunter zu gehen, schlug er mit der vollen Hand jedes Viertel (3—4 Noten zugleich,) im Heruntergehen an. Es lautete, als sollte ein Clavier ausgeputzt werden. — Die Fürstin gab ihm einige,

[1]) Noch unterm 25. Mai 1803 schreibt Beethoven an Simrock: „Wenn Sie die Sonaten welche in Zürich erschienen nachstechen wollen, so schreiben Sie uns, damit wir Ihnen ein Verzeichnis von einigen 80 Fehlern schicken, welche darinnen sind."

nicht gar sanfte Schläge an den Kopf, mit der Aeußerung: ‚Wenn der Schüler einen Finger für eine verfehlte Note erhält, so muß der Meister bei größeren Fehlern mit vollen Händen bestraft werden.' Alles lachte und Beethoven zuerst. Er fing nun aufs Neue an und spielte wunderschön, besonders trug er das Adagio unnachahmlich vor." —

Auch an Johann André in Offenbach, der sich um den Verlag Beethovenscher Werke beworben, hatte Karl im November 1802 drei Sonaten offeriert, die wohl nur Op. 31 sein können. Der Brief Karls ist ein Seitenstück zu dem von 1805 an Simrock (S. 399):

„Wien am 23. Nov. 1802.

Euer Wohlgeborener!

Haben uns neulich mit einem Schreiben beehrt, und den Wunsch geäußert, einige Musikalien von meinem Bruder zu besitzen, wofür wir Ihnen sehr danken.

Gegenwärtig haben wir aber nichts als eine Simphonie, dann ein großes Konzert für Klavier, für die erste ist 300 fl., für das zweite auch so viel, wollten Sie 3 Klaviersonaten, so könnte ich diese nicht anders als für 900 fl. geben, alles in Wienerwähr., auch diese können Sie nicht auf einmal erhalten, sondern alle 5 oder 6 Wochen eine, weil mein Bruder sich mit solchen Kleinigkeiten nicht viel mehr abgiebt und nur Oratorien, Opern rc. schreibt.

Dann bekommen wir auch noch von jedem Stück, was Sie vielleicht stechen werden, immer 8 Exemplar [1]). Auf jeden Fall aber, die Stücke mögen Ihnen gefällig sein oder nicht, bitte ich um Antwort, weil ich sonst aufgehalten würde sie an jemand anderen zu verkaufen.

Auch haben wir noch 2 Adagio für Violin und ganze Instrumentalbegleitung, welche 135 fl. kosten, dann auch noch 2 kleine leichte Sonaten wo jede nur 2 Stücke hat, welche um 280 fl. zu Ihren Diensten stehen. Sonst bitte ich alles schönes an unsern Freund Koch zu sagen.

Ihr unterthänigster
K. v. Beethoven. K. K.
Cassenbeamter."

Man darf wohl sagen, daß der junge Mann in einer wirklich lächerlichen Weise seine Wichtigkeit als K. K. Kassenbeamter und als Faktotum L. van Beethovens zur Schau stellt. Wenn auch der übermäßige Zorn in Schindlers Bemerkungen über Beethovens Brüder dadurch noch nicht gerechtfertigt ist, so bietet doch Karls Gebahren genügenden Grund, ein ungünstiges Vorurteil gegen ihn zu fassen. Ein Übermaß von Eitelkeit und Selbstschätzung ist gewiß lächerlich; aber es ist doch noch kein Verbrechen.

Erst seit Cappis Ausgabe vom Jahre 1805 sind die drei Sonaten

---

[1]) Sonst spricht Karl immer nur von 6 Freiexemplaren. Vgl. S. 399.

als Op. 31 vereinigt; auch Simrock brachte die Es-Dur-Sonate zuerst als Op. 33.

Nur mit Verwunderung kann man lesen, daß W. Nagel in der G-Dur-Sonate so wenig eigentlich Beethovensches findet, vom zweiten Satze sogar sagt, daß er einen kokett opernmäßigen, nach Effekt haschenden Zuschnitt habe. Vermutlich ist die ausgedehnte Rolle, welche in diesem Satze dem Staccatovortrage zufällt, wenigstens zum Teil die Ursache dieses Urteils. Es ist aber sehr wohl zu beachten, daß Beethoven um diese Zeit überhaupt ganz offenbar der ganz eigenartigen Wirkung des Klavierstaccato besondere Beachtung schenkt und dieselbe ausbeutet. Das ist z. B. auch im Andante von Op. 28, im zweiten Thema des ersten Satzes von Op. 31 I zu bemerken und tritt in Op. 31 II und Op. 31 III noch vielmehr hervor. Einzelne Fälle finden sich zwar schon früher (z. B. in den Pizzikatostellen des Largo von Op. 2 II, auch in dem Trioteil des Rondo derselben Sonate und im Scherzo und Schlußsatz von Op. 2 III), aber mehr wie zufällig. Jetzt wird das Staccato sozusagen mehr zu einem Instrumentationsmittel, es macht das Klavier streckenweise in der Begleitung oder aber auch in der Melodieführung zu einem Instrument von ganz eigenartigem Klangcharakter[1]). Daneben erscheint aber auch das gegenteilige Mittel, die Auflösung langer Töne in Triller oder die reiche Umrankung einfacher Melodiegänge durch üppiges Figurenwerk bewußt ausgebeutet und wesentlich fortentwickelt — gerade in dieser Beziehung zeigt sich in Op. 31 I ganz unverkennbar der Beethoven des G-Dur-Rondos und der F-Dur-Variationen. Das dem ersten Satze seine besondere Signatur gebende kurze Vorschlagen des Melodietones vor dem Baßtone sieht fast aus wie ein rein klaviertechnisches Motiv, auf das ein Klavierpädagoge verfallen könnte, um dem Schüler das bekannte physiologisch schwer erklärbare aber sehr verbreitete Nachklappen der rechten Hand nach der linken (wo beide zusammen anschlagen müßten) abzugewöhnen — wer selbst unterrichtet hat, weiß, wie außerordentlich instruktiv dieser Satz wirken kann —; aber die der Skizze des ersten Satzes von Op. 30 I vorausgehende Quartettskizze (auf vier Systemen, s. Nottebohm a. a. O. [1865] S. 33):

---

1) Mit Recht spricht Nottebohm (a. a. O. [1865] S. 36) von der „guitarrenartigen" Begleitung des zweiten Satzes. Vgl. übrigens Nottebohms wichtigen Aufsatz „Punkte und Striche" in den I. Beethoveniana [1872] XXV S. 107 ff., wo eine größere Zahl Staccato-Stellen zusammengestellt sind.

beweist, daß eine solche Überlegung nicht auf das Motiv geführt hat. Denn für Streichquartett dürfte die Erfahrung wohl eher den umgekehrten Fehler (das Nachklappen des Basses) erweisen, und müßte man dann also annehmen, daß es auf Ironisierung dieses Fehlers der Exekution abgesehen gewesen wäre. Item — Beethoven hat jedenfalls seinen Plan geändert und statt eines Quartettsatzes einen Klaviersonatensatz aus dem Motiv entwickelt. Im übrigen verläuft der erste Satz durchaus normal im Beethovenschem Stil. Daß das zweite Thema zuerst in H-Dur auftritt (Variante der Dominantparallele, Oberterztonart), das sich dann in H-Moll (Parallele der Dominante) wandelt, ist kaum eine Neuerung zu nennen, höchstens ein Schritt weiter auf einem bereits angebahnten Wege. Auch die Sonate pathétique bringt zuerst die Variante der Parallele (Es-Moll, das nachher Es-Dur wird), aber von Moll aus, für welches die Parallele als Tonart des zweiten Themas längst selbstverständlich ist. Viel gewagter und frappanter als das H-Dur von Op. 30 I ist aber das Debutieren des zweiten Themas des D-Dur-Quartetts mit C-Dur (Parallele der Variante der Dominante), das sich über A-Moll in A-Dur verwandelt. Über das reich blühende Adagio grazioso (zweiter Satz) bedarf es weiterer Bemerkungen als der obigen nicht. Der dritte (Schluß-)Satz aber ist ein urechtes Beethovensches Rondo, von einem der Sonatenform außerordentlich nahestehenden Aufbau; der ganze Satz wächst wie von selbst aus dem ersten Takte heraus, das zweite Thema hat nur episodischen Charakter, kehrt aber normal transponiert wieder und wird auch mit dem ersten ineinander gearbeitet.

Daß Keßlersche Skizzenbuch erweist, daß die zweite Sonate (D-Moll) vor der ersten entstand. Der erste Satz erscheint gleich in seinen wesentlichen Elementen in der Phantasie des Komponisten; doch ist deutlich zu ersehen, daß die Gestaltung im Detail, die Tonartenordnung für die Durchführung usw. noch nicht feststeht, auch fehlt noch jede Andeutung des zweiten Themas (nur die Tonart ist festgestellt: „a moll erster Theil"). Das Rezitativ zeigt bereits seine zwei charakteristisch verschiedenen Teile, den weichen ersten in D-Moll und den gebieterischen zweiten in F-Moll, aber beide sind noch embryonal. Vom Adagio ist keine Skizze bekannt, dagegen taucht das Anfangsmotiv des Schlußsatzes schon vor dem ersten Satze in dem Keßlerschen Skizzenbuche auf in der Gestalt:

also noch ganz ohne Bestimmung für die D-Moll-Sonate (man beachte den Fingersatz!). Das könnte wohl der Einfall sein, von dem Czerny berichtet: „Als er einst im Sommer bei seinem Landaufenthalt in Heiligenstadt bei Wien einen Reiter bei seinen Fenstern vorübergaloppiren sah, gab ihm das gleichmäßige Trappen die Idee zum Thema des Finale seiner D moll-Sonate Op. 29 (31) Nr. 2."

Das Beispiel mag lehren, wieviel von solchen äußerlichen Anregungen schließlich übrig blieb. Für den Geist des Satzes tut man besser, den Reiter zu vergessen. Als Ganzes steht die D-Moll-Sonate zweifellos hoch über der G-Dur. Sowohl die D-Moll als die wohl erst 1803 geschriebene dritte Sonate in Es-Dur erschließen der Klaviertechnik ganz neue Seiten. Die konsequente Durchführung einer Figurationsmanier, wie sie uns im ersten und letzten Satze der D-Moll-Sonate und in der Es-Dur-Sonate besonders auch im letzten Satze entgegentritt, weist direkt auf den ersten Satz der 5. Symphonie hin. Es ist zwar nicht ganz korrekt, wenn man in solchen Fällen sagt, daß ein Motiv von wenigen Noten den Keim des ganzen Werkes enthalte; wohl aber muß doch dem Figurationsmotiv wegen seiner konstanten Durchführung eine bedeutsame Wirkung zugesprochen werden, da es der Gestaltung im Großen (die aber gewiß nicht von ihm abhängig ist) ein besonderes Gepräge gibt. Auch ist wichtig, daß Beethoven nicht nur in dem ersten Satze der C-Moll-Symphonie sondern auch im ersten Satze von Op. 31 II (D-Moll) und im ersten Satze von Op. 31 III (Es-Dur) mit auffällig durch Fermaten isolierten Bruchstücken auf die durchzuführende Manier aufmerksam macht. Ähnliches findet sich aber schon im ersten Satze von Op. 10 III (D-Dur). Für die D-Moll-Sonate Op. 31 II und das Finale der Es-Dur-Sonate Op. 31 III ist das Verstehen der besonderen Absicht darum so wichtig, weil das Kleinleben der lebhaften Figuration auch für das zweite Thema nicht aufgegeben wird. Die damit erzielte Einheitlichkeit der Faktur des Satzes ist aber ganz etwas anderes als die in früheren Werken Beethovens und

auch noch im C-Moll-Quartett Op. 18 IV bemerkliche zu große Ähnlichkeit des zweiten Themas im Charakter mit dem ersten; letztere ist eine noch nicht völlig gelungene Formgebung, erstere dagegen eine hochkünstlerische ornamentale Verhüllung des konstruktiven Gefüges. Vielleicht hat Beethoven dies im Auge gehabt, wenn er nach Versicherung Czernys um die Zeit der Arbeit an Op. 31 gegen Krumpholz äußerte: „Ich bin mit meinen bisherigen Arbeiten nicht zufrieden; von nun an will ich einen anderen Weg beschreiten." Gegen Ende seines Lebens äußerte Beethoven Holz gegenüber in bezug auf das Septett und ähnliche Werke, es sei natürliche Empfindung darin, aber wenig Kunst. Und wie Czerny erzählt, antwortete Beethoven (um 1820) der Klavierspielerin Mad. Cibbini (vgl. V. 245) auf die Bemerkung, daß er der einzige sei, der nichts Unbedeutendes oder Schwaches geschrieben: „Der Teufel auch! gar manches möchte ich gerne zurücknehmen, wenn ich könnte."

Zur Es-Dur-Sonate nur noch ein paar Bemerkungen. Der Herausgeber hat in seinem Aufsatze „Beethoven und die Mannheimer" (in der „Musik" 1907) darauf hingewiesen, daß der erste Satz eine Art Apotheose der Mannheimer „Seufzermanier" ist, in deren Bann seine melodische Erfindung in der Bonner Zeit sehr stark befangen ist, die er aber nun vollständig überwunden hat, aber doch immerhin noch soweit schätzt, daß er ihr hier eine Art Epitaph gibt. Es ist damit das auffällig isoliert hingestellte Kopfmotiv gemeint, ein echter Seufzer, der auch im Laufe des Satzes immer wiederkehrt, aber zumeist ohne die seine Sentimentalität bedingende lange Endnote. Die schon erwähnte auffällige stärkere Ausnutzung des wirklichen Staccato tritt bereits im ersten Satze mehrfach hervor, noch viel mehr aber in dem in Rondoform angelegten Scherzo, wo sie zuerst als Begleitung, weiterhin aber auch als Gegensatz des sonoren, an einen Rundgesang an fröhlicher Tafelrunde gemahnenden Hauptthemas eine wichtige Rolle spielt. Das Menuett setzt die Stimmung des Rondothemas glücklich fort; sein Trio hat Saint Saens als Thema von sehr geschätzten Variationen für zwei Klaviere genommen.

Eine unverwüstliche Daseinsfreude pulsiert in dem letzten Satze, nicht zwar harmlose Fröhlichkeit, wohl aber eine bestimmte Bejahung des Willens zum Leben. Der jambische Rhythmus dominiert ähnlich wie im Finale der Kreutzersonate (Op. 47), aber bald gebunden, bald gestoßen, und nur für Momente abgelöst durch die geschlossene Triolenbewegung der Begleitung. Wo die Wogen der Lust am höchsten gehen, werden breite Harmoniewirkungen ausgelöst, aber fortgesetzt mit Triolenfiguration

des Basses in tiefen Lagen und wuchtig in Akkorden heruntergeführten Oktaven der rechten Hand. Gewarnt sei vor Mißverstehen der Stelle:

W. Nagel irrt wohl, wenn er annimmt, daß diese Sonate sich nicht der verdienten allgemeinen Schätzung erfreue. Wer sie einmal gut hat spielen hören, wird sie sehr hoch halten; aber freilich für Anfänger im Klavierspiel ist sie nicht geschrieben. Das gilt ebenso von der D-Moll-Sonate; beide verfügen über eine respektable Klaviertechnik.

Die sechs Variationen in F-Dur über ein Originalthema Op. 34, der Fürstin Odescalchi gewidmet, sind wahrscheinlich unmittelbar nach den Es-Dur-Variationen Op. 35 geschrieben. Mitten in den Skizzen zu den letzteren im Keßlerschen Skizzenbuche ist ganz kurz der Anfang der Melodie des Themas notiert (zwei Takte) und dazu angemerkt (Nottebohm, Skizzenb. [1865] S. 32): „Jede Variation in einer andern Taktart — oder abwechselnd einmal in der linken Hand Passagen und dann fast die nemlichen oder andere in der rechten Hand ausgeführt." Außerdem ist später der Anfang der Schlußvariation ($^6/_8$ F-Dur) skizziert. Aus dieser Notiz zu schließen, daß Beethoven sich vorgenommen hätte, einmal Variationen so ganz anderer Art zu „machen", wäre sicher verkehrt; sie beweist aber, daß mit dem Thema auch zugleich die kaleidoskopisch wechselnden Umgestaltungen desselben in seiner Phantasie erstanden. Die beiden Variationenwerke und das Quintett Op. 29 wurden im Oktober 1802 an Breitkopf und Härtel verkauft. Der erste darauf bezügliche Brief an die Firma (eingegangen am 18. Oktober 1802) lautet[1]):

> „Indem ihnen mein Bruder schreibt, füge ich noch folgendes bey — ich habe zwei Werke Variationen gemacht, wovon man das eine auf 8 Variationen berechnen [kann] und das andere auf 30 — beide sind auf eine wirklich ganz neue Manier bearbeitet, jedes auf eine andere, verschiedene Art, ich

[1]) Original im Besitz der Firma, von derselben zuerst in einem Separatdruck ihrer Beethoven-Briefe (als Manuskript), der nicht im Buchhandel ist, zugänglich gemacht und von Kalischer (Ges. Br. I, S. 98) abgedruckt.

wünschte sie vorzüglich bey ihnen gestochen zu sehen, doch unter keiner andern Bedingung als für ein Honorar für beide zusammen etwa 50 ‡‡ — — lassen sie mich ihnen nicht umsonst den Antrag gemacht haben, indem ich sie versichere, daß diese beiden Werke sie nicht gereuen werden — jedes Thema ist darin für sich auf eine selbst vom andern verschiedene Art behandelt, ich hör es sonst nur von andern sagen, wenn ich neue Ideen habe, indem ich es selbst niemals weiß, aber diesmal — muß ich sie selbst versichern, daß die Manier in beyden Werken ganz neu von mir ist. — Was sie mir einmal von dem Versuch des Abgangs meiner Werke schreiben, das kann ich nicht eingehen, es muß wohl ein großer Beweis für den Abgang meiner Werke seyn, wenn fast alle auswärtigen Verleger beständig mir um Werke schreiben und selbst die Nachstecher, worüber sie sich mit Recht beklagen, gehören auch unter diese Zahl, indem Simrock mir schon einigemal um eigene für sich allein besitzende Werke geschrieben und mir bezahlen will was nur immer jeder andere Verleger auch — Sie können es als eine Art von Vorzug ansehen, daß ich ihnen von allen selbst diesen Antrag gemacht, indem ihre Handlung immer Auszeichnung verdient

ihr

L. van Beethoven."

An diesen Brief knüpft ein anderer (eingegangen am 26. Dezember 1802), der schon in der ersten Auflage mitgeteilt wurde, an[1]):

„Statt allem Geschrey von einer neuen Methode von V., wie es unsere Hrn. Nachbarn die Gallo-Franken machen würden, wie z. B. mir ein gewisser fr. Componist Fugen presentirt après une nouvelle Methode, welche darin besteht, daß die Fuge keine Fuge mehr ist, etc. — so habe ich doch gewollt den Nichtkenner darauf aufmerksam machen, daß sich wenigstens diese V. von andern unterscheiden, und das glaubte ich am ungesuchtesten und immer klarsten mit dem kleinen Vorbericht, den ich Sie bitte sowohl für die kleinen als die größeren V. zu setzen, in welcher Sprache oder in wie vielen das überlasse ich Ihnen, da wir arme Deutsche nun einmal in allen Sprachen reden müssen. —

Hier der Vorbericht selbst:

Da diese V. sich merklich von meinen früheren unterscheiden, so habe ich sie, anstatt wie die vorhergehenden nur mit einer Nummer (nämlich z. B. Nr. 1. 2. 3. u. s. w.) anzuzeigen, unter die wirkliche Zahl meiner größern musikalischen Werke aufgenommen, um so mehr, da auch die Themas von mir selbst sind.

Der Verfasser.

NB. Finden Sie nöthig etwas zu ändern oder zu verbessern, so haben Sie völlige Erlaubniß."

Daß mit den großen Variationen, deren angebliche Anzahl (30) Breitkopf und Härtel, wie es scheint, in Frage gestellt haben, wirklich Op. 35

[1]) Früher in O. Jahns Besitze.

gemeint ist, geht mit Sicherheit aus einem dritten Briefe hervor, der gleichfalls erst neuerdings von der Firma zugänglich gemacht worden ist:

„Wien am 8ten April 1803.

Schon lange lange wollte ich ihnen schreiben, aber meine zu vielen Geschäfte erlauben mir überhaupt zu wenig, auch nur eine kleine Korrespondenz zu führen — in Ansehung der Variationen, daß sie glauben daß nicht so viel seyen[1], ist wohl ein Irrtum, nur konnten sie nicht so angezeigt werden wie z. B. in den großen, wo drei Variationen zusammengeschmolzen sind im adagio und die Fuge freilich keine Variation genannt werden kann, sowie auch der Eingang von diesen großen Variationen, welcher wie sie selbst schon gesehen mit dem Baß des Themas anfängt, dann zu 2 und 3 und zu vier Stimme endlich wird und dann erst das Thema kömmt, welches man wieder keine Variation nennen kann etc., sollten sie jedoch nicht klug daraus werden, so schicken sie mir, sobald ein Exemplar gedruckt ist, eine Probe-Correctur nebst dem Manuscripte, damit ich sicher vor Confusionen bin. — überhaupt würden sie mir eine Große gefälligkeit erweisen, wenn sie die dedication an abbé Stadler auf den großen Variationen gantz weglassen wollten und statt dessen diese, die ich hier beyfüge machen wollten, nemlich dediées etc. A Monsieur le Comte Maurice Lichnowski, Er ist der Bruder des fürsten Lichnowski und hat mir erst kürtzlich eine unerwartete Gefälligkeit ertzeigt, und anders habe ich keine Gelegenheit jetzt ihm etwas angenehmes zu ertzeigen, sollten sie schon die dedication an abbé Stadler gemacht haben, so will ich gern die Unkosten von dem was das Titelblatt zu verändern kostet, tragen, sie brauchen sich darin gar nicht zu scheuen, schreiben sie mir nur was es kostet, ich betzahle es mit Vergnügen, ich bitte recht sehr darum wenn sonst keine verschickt sind. —

bey den kleinen Variationen bleibt es, daß sie der Fürstin Odescalchi dedicirt werden. —

für die schönen Sachen von Sebastian Bach danke ich ihnen recht sehr, ich werde sie aufbewahren und studieren. — sollte die Fortsetzung folgen, so schicken sie mir doch auch diese — wenn sie einen schönen Text zu einer Cantate oder sonst eines Sing-Stücks besitzen, so theilen sie mir ihn mit —

ihr
sie wahrhaft
schätzender
Beethoven."

Trotz der Warnungen Beethovens ist Op. 34 gedruckt worden, ohne daß Beethoven Korrektur gelesen. Das beweist ein vierter bezüglicher Brief (eingegangen 1. Juli 1803):

---

[1]) Tatsächlich hat Beethoven für beide Werke die Zahl der Variationen zu groß angegeben; Op. 34 zählt in Wirklichkeit doch auch nur 7 (statt der 6 des Titels), wenn man die Wiederkehr des nur verzierten Themas am Ende der als 6. bezeichneten Variation besonders rechnet. In Op. 35 aber ist der Rechenfehler noch viel größer.

„Ich werde wohl immer ein sehr unordentlicher Korrespondent von ihnen bleiben, indem ich ohnedem schon nicht gar fleißig im schreiben bin, sie müssen schon hier ein auge zudrücken — ich hoffe, sie werden den Brief meines Bruders, worinn er sie gebeten, die Anzeige von der wirklich außerordentlich vielen als wichtigen Menge Fehler zu machen, in einigen Tägen werde ich ihnen das Verzeichniß davon schicken, so schön die Auflage ist, so schade ist es, daß sie mit der äußersten liederlichkeit und nachläßigkeit in die Welt schickten. — da sie meine Variationen nach meinem Manuscript gestochen haben, so fürchte ich mich auch immer, daß da sich viele Fehler möchten eingeschlichen haben. und wünschte sehr, daß sie mir vorher ein Probe Exemplar schickten, es ist eine so äußerst unangenehme Sache, ein sonst schön gestochenes Werk voll Fehler zu sehen, besonders für den Autor; bey den großen Variationen ist noch vergessen worden, daß das Thema davon aus einem von mir komponirten allegorischen Ballett nemlich: Prometheus oder italienisch Prometeo, welches hätte auf das Titelblatt kommen sollen, und wenn es möglich ist, bitte ich sie noch darum, d. h. im fall sie noch nicht herausgekommen, müste das Titelblatt geändert werden, so geschehe es nur auf meine Kosten — solche Dinge vergißt man hier in Wien, und man kömmt kaum dazu, daran zu denken, die unaufhörliche Zerstreuung, und doch wieder die große Geschäftigkeit machen in solchen sachen eine große Unordnung, und so verzeihen sie mir, daß ich damit so spät komme — wegen einem Gedicht kann ich mich noch nicht einlassen, ich wünsche aber sehr, daß wenn das von ihnen angezeigte herauskömmt, sie die Gefälligkeit haben mögen, mir es antzuzeigen, damit ich mich darnach umsehe. —

Vergessen sie nicht wegen den Variationen sowohl wegen der Korrektur als auch wegen dem Titelblatt, wenns anders noch möglich ist — bin ich ihnen hier im Stande in etwas nützlich zu seyn, so wenden sie sich gleich an

ihren
ergebensten
Diener
Ludwig van Beethoven."

Auch Op. 35 wurde doch ohne Korrektur seitens des Autors gestochen — der Grund war vielleicht, daß die Firma das Manuskript nicht aus der Hand geben mochte. So blieben doch wieder Fehler stehen, wie ein fünfter Brief (eingegangen 22. Oktober 1803 [datiert September!]) beweist:

„P. S: [1]

Ich trage ihnen folgende Werke um 300 fl. an: 1) Zwei Werke Variationen, wovon in einem die V. über God save the King. die andern über Rule Britannia; — 2) ein Wachtellied, wovon ihnen die Poesie vielleicht bekannt, welche aus drei Strophen besteht, und hier aber gantz durchkomponiert ist. — 3) Drey Märsche zu vier Händen, die leicht aber doch nicht ganz klein sind, wovon aber der letztere so groß ist, daß er der Marsch dreyer

[1] Wohl Postskript zu einem Geschäftsbriefe Karls.

Märsche heißen kann — antworten sie mir mit der nächsten Post, da die sache Eil hat. —

die Variationen wovon sie so gütig waren mir einige Exemplare zu schicken, waren doch nicht so gantz korrekt — ich wünschte bey alledem von den andern Ein Exemplar vorher sehen zu können da ich immer fürchte, daß in den andern vielleicht bedeutendere Fehler sein Möchten —

für die Bach wird gleich anfangs Winter gesorgt werden, da jetzt zu wenig Leute von Bedeutung hier sind, und ohne das kömmt nichts rechts zusammen. —

Dem Herrn Redakteur der M. Z. danken sie ergebenst für die Güte, die er gehabt, eine so schmeichelhafte Nachricht von meinem oratorio einrücken zu lassen, wo so derb über die Preiße, die ich gemacht, gelogen wird, und ich so infamiter behandelt bin, das zeigt vermuthlich die Unpartheylichkeit — meinetwegen — wenn das das Glück der M. Z. macht. —

was fordert man nicht für Edelmuth von einem wahren Künstler, und gewiß nicht gantz ohne sich zu irren, aber hingegen wie abscheulich, wie niedrig erlaubt man sich so leicht über unß herzufallen. —

antworten sie gleich, das nächste mal von was anderm —

Wie immer ihr ergebenster

L. v. Beethoven.

NB. alles was ich ihnen hier antrage, ist gantz neu — da leider so viele **fatale alte Sachen** von mir verkauft und gestohlen worden."

Die Bemerkung des Postskriptums ist wichtig und wirft ein grelles Licht auf den vielbestrittenen „Manuskriptschacher", der dem Bruder Karl nachgesagt wird (vgl. Ries, Notizen S. 124).

Über das wunderschöne, allbeliebte Werk selbst (Op. 34) sind weitere Auseinandersetzungen nicht erforderlich. Auch über die „großen" Variationen Op. 35 in Es-Dur geben diese Briefe und die Skizzen des Keßlerschen Skizzenbuches alle wünschenswerten Aufschlüsse. Übrigens vergleiche die zur Prometheus-Musik gegebenen Erläuterungen (S. 231 f.). Daß die Dedikation an Stadler beabsichtigt war, ist erst durch den betreffenden Brief bekannt geworden; dieselbe beweist jedenfalls, daß Stadler dem Beethoven dieser Epoche noch sympatisch gegenüberstand.

Erst Anfang 1803 erschienen (angezeigt von Hoffmeister und Kühnel 19. März 1803) ist das G-Dur-Rondo für Klavier, das aber später mit dem schon 1798 erschienenen C-Dur-Rondo (als Op. 51 I und II) vereinigt wurde. Dasselbe war ursprünglich der Gräfin Giulietta Guicciardi gewidmet, doch tauschte Beethoven das Manuskript gegen die Sonate Op. 27 II ein (vgl. S. 257 und 305) und widmete es der Gräfin Henriette Lichnowsky. Demnach ist es früher als die Sonate beendet gewesen und vielleicht schon 1801 komponiert. Das Werk ist wesentlich größer und

freier angelegt als das C-Dur-Rondo (Mittelsatz 6/8 E-Dur) und besonders merkwürdig durch die ausdrucksvolle und wohllautgetränkte reiche Figuration des Hauptthemas.

Auch die sieben Bagatellen Op. 33 gehören hierher; daß einige derselben, zum mindesten die erste, der Bonner Zeit entstammen, beweist die eigenhändige Beischrift Beethovens auf dem erhaltenen Autograph: ‚par Louis van Beethoven 1782‘, welche Thayer veranlaßte, das ganze Werk so früh anzusetzen. Doch hat Nottebohm (Ein Skizzenbuch von Beethoven S. 12) nachgewiesen, daß die sechste Bagatelle (D-Dur) erst 1802 entstanden ist, zu einer Zeit, wo Beethoven an der D-Dur-Symphonie arbeitete; da die Skizze noch nicht die endgültige Form des zweiten Teils zeigt, ist jede Andersdeutung ausgeschlossen. Übrigens hat wahrscheinlich Beethoven überhaupt ursprünglich ‚1802‘ auf dem Autograph geschrieben und nachträglich über die 8 eine 7 gemalt und aus der 0 eine 8 gemacht (vgl. das Faksimile bei Frimmel im 2. Beethovenjahrbuch [1909]) — wenn die Änderung überhaupt von ihm herrührt. Aus internen ästhetisch-technischen Gründen die Stücke in die Bonner Zeit zu verweisen, liegt nicht der geringste Grund vor. Eine Vergleichung mit den noch viel später geschriebenen Bagatellen Op. 119 und 126 weist denselben eine durchaus ebenbürtige Stellung an (vgl. Op. 33 Nr. 2 und 5 mit Op. 119 Nr. 3 [die kecken Sprünge], Op. 33 Nr. 7 mit Op. 126 Nr. 1, 4 [H-Dur-Teil] und 6 [raffinierte Pausenwirkungen]). Dinge wie das:

Nr. 7. sf sf sf

antizipieren doch geradezu den „letzten Beethoven“ und sind für 1782 wohl kaum denkbar. Dazu sei aber auch auf die Verwandtschaft von Nr. 5 mit dem Allegretto von Op. 27 I hingewiesen, sowie auf die des Figurenwerkes von Nr. 1 mit dem G-Dur-Rondo:

Nottebohm hat aber in dem Keßlerschen Skizzenbuche sogar auch die Bagatelle Op. 119 Nr. 5 (C-Moll) nachgewiesen (a. a. O. S. 26).

Wenn Ries in der vielberedeten Stelle der Notizen[1]) diese Bagatellen gemeint hat, so ist er sicher im Irrtum gewesen. Auch Beethovens Klage in dem Briefe an Breitkopf und Härtel vom Oktober 1803 (S. 367): „da leider so viele fatale alte Sachen von mir verkauft und gestohlen worden“, kann unmöglich auf dieselben bezogen werden. Beethoven selbst hielt große Stücke auf diese „Kleinigkeiten“, wie sich aus seinem Zorn über Peters' Geringschätzung von Op. 119 ergibt (IV. 322). Wirklich hinter dem Rücken Beethovens herausgegeben sind aber wohl z. B. die zwei „Präludien durch alle Tonarten“ (Op. 39, vgl. I² S. 300), die Ries sehr wohl gemeint haben kann.

Die einzige Stammbuchkomposition, welche bekanntermaßen in jenen Jahren veröffentlicht wurde, ist das Lied mit Veränderungen „Ich denke dein“. Dieses hatte aber Beethoven selbst Hoffmeister angeboten, ehe es von dem Kunst- und Industriekontor gedruckt wurde (S. 210).

Die Lieder, welche Ries meint, können nur die mit Op. 52 bezeichneten sein (vgl. I² S. 282f.). Aus dem Originalmanuskript kann in diesem Falle weder Bestätigung noch Widerlegung gewonnen werden, da dasselbe verschwunden ist. Auch die Zeit der Publikation des Werkes ist nicht genau festzustellen.

Die einzige, gleichzeitige Beurteilung der Bagatellen, welche sich gefunden hat, ist eine Zeile in Molls „Annalen der Literatur“ (Wien 1804); der Mitteilung des Titels „Bagatellen“ usw. werden nämlich die Worte beigefügt: „Verdienen diesen Titel im weitesten Sinne des Wortes“. Über das „Lied mit Veränderungen“ hat sich durchaus keine Notiz gefunden. Die Lieder Op. 52 wurden von der Allgem. Mus. Zeitung (28. August 1805), nachdem vorher Op. 47 und 38 gebührend gelobt worden sind, in folgender Weise beurteilt: „Von diesem ausgezeichneten, selbst in seinen Verirrungen bewunderungswürdigen Künstler wären auch Nr. 3, diese 8 Lieder? Ist das möglich? Es muß doch wohl, da es wirklich ist! Wenigstens stehet sein Name groß auf dem Titel gestochen, der Verleger ist angegeben, die Lieder sind in Wien, dem Wohnorte des Komponisten herausgekommen, sie führen sogar die Nummer seines neuesten Werkes —

[1]) Ries und Wegeler „Notizen“ S. 124: „Alle Kleinigkeiten, und manche Sachen, die er nie herausgeben wollte, weil er sie nicht seines Namens würdig hielt, kamen durch seine Brüder heimlich in die Welt. So wurden Lieder, die er jahrelang vor seiner Abreise nach Wien noch in Bonn componirt hatte, dann erst bekannt, als er schon auf einer hohen Stufe des Ruhmes stand. So wurden sogar kleine Compositionen, die er in Stammbücher geschrieben hatte, in dieser Art entwendet und gestochen.“

Begreif' es, wer es kann, daß von solch einem Manne etwas so durchaus Gemeines, Armes, Mattes, zum Theil sogar Lächerliches — nicht nur kommen kann, sondern sogar ins Publicum gebracht werden mag!" Und in diesem Stile geht die Beurteilung noch weiter, welcher der Schreiber das „Blümchen Wunderhold" zur Erläuterung beifügt.

Betrachtet man diese Kritik, die Beethoven jedenfalls bekannt wurde, so kommt man wohl in Versuchung, anzunehmen, daß angesichts derselben Beethoven selbst in einem Gefühle von Beschämung und Verdruß absichtlich verbreitet hätte, er sei an der Herausgabe dieser Kompositionen unschuldig. Aber dem steht doch entgegen, daß er bereits fast zwei Jahre früher über die gestohlenen und veröffentlichten „fatalen alten Sachen" gegenüber Breitkopf und Härtel sich beklagt, also nicht die abfällige Kritik ihn zu einer solchen Ausflucht veranlaßt haben kann.

Das Manuskript des C-Moll-Konzerts trägt die Aufschrift »Concerto 1800 de L. v. Beethoven«. In Druck erschien es (dem Prinzen Louis Ferdinand von Preußen gewidmet) erst 1804 (angezeigt vom Industriekontor 24. November). Falsch ist natürlich die Angabe Schindlers (1. Aufl. S. 47), daß es mit der D-Dur-Symphonie im Spätherbst 1800 aufgeführt worden; vollends ist aber der Gedanke, daß das Konzert bereits in Beethovens Akademie vom 2. April 1800 zum ersten Vortrage gekommen sei (Thayer, Chronol. Verz. Nachtr. S. 66), nicht aufrecht zu erhalten. Die ausdrückliche Aufschrift Beethovens „1800" beweist nur, daß die Komposition des Werkes soweit zurückreicht, was auch Skizzen in dem Keßlerschen Skizzenbuche bestätigen (Musical Times 1892, S. 461 und 525). Verwunderlich ist aber, was Seyfried 1833 in der Cäcilia (IX. 219) über das Konzert von 1803 berichtet: „Beim Vortrage seiner Concert-Sätze lud er mich ein, ihm umzuwenden; aber — hilf Himmel! — das war leichter gesagt als gethan; ich erblickte fast lauter leere Blätter; höchstens auf einer oder der anderen Seite ein paar, nur ihm zum erinnernden Leitfaden dienende, mir rein unverständliche egyptische Hieroglyphen hingekrizelt; denn er spielte beinahe die ganze Prinzipal-Stimme blos aus dem Gedächtniß, da ihm, wie fast gewöhnlich der Fall eintrat, die Zeit zu kurz ward, solche vollständig zu Papiere zu bringen. So gab er mir also nur jedesmal einen verstohlenen Wink, wenn er mit einer dergleichen unsichtbaren Passage am Ende war, und meine kaum zu bergende Aengstlichkeit, diesen entscheidenden Moment ja nicht zu versäumen, machte ihm einen ganz köstlichen Spaß, worüber er sich noch bei unserem gemeinschaftlichen jovialen Abendbrote vor Lachen ausschütten wollte."

Daß Beethoven das Konzert auswendig gespielt, ist sehr wohl glaubhaft; aber es mußte doch eine ausgearbeitete Partitur vorhanden sein, aus der entweder Seyfried am Pult oder aber Beethoven am Klavier die Aufführung leitete. Doch behauptet auch Ries (Notizen S. 115): „Die Klavierstimme des C-Moll-Konzerts hat nie vollständig in der Partitur gestanden; Beethoven hatte sie eigens für mich in einzelnen Blättern niedergeschrieben“ (nämlich für eins der Augartenkonzerte Schuppanzighs im Juli 1804). Ries erzählt (S. 113): „Beethoven hatte mir sein schönes Concert in C moll (Opus 37) noch als Manuscript gegeben, um damit zum ersten Male öffentlich als sein Schüler aufzutreten; auch bin ich der Einzige, der zu Beethoven's Lebzeiten je als solcher auftrat. — — Beethoven selbst dirigirte und drehte nur um und vielleicht wurde nie ein Concert schöner begleitet. Wir hielten zwei große Proben. Ich hatte Beethoven gebeten, mir eine Cadenz zu componiren, welches er abschlug und mich anwies, selbst eine zu machen, er wolle sie corrigiren. Beethoven war mit meiner Composition sehr zufrieden und änderte wenig; nur war eine äußerst brillante und sehr schwierige Passage darin, die ihm zwar gefiel, zugleich aber zu gewagt schien, weshalb er mir auftrug, eine andere zu setzen. Acht Tage vor der Aufführung wollte er die Cadenz wieder hören. Ich spielte sie und verfehlte die Passage; er hieß mich noch einmal, und zwar etwas unwillig, sie ändern. Ich that es, allein die neue befriedigte mich nicht; ich studirte also die andere auch tüchtig, ohne ihrer jedoch ganz sicher werden zu können. — Bei der Cadenz im öffentlichen Concerte setzte sich Beethoven ruhig hin. Ich konnte es nicht über mich gewinnen, die leichtere zu wählen; als ich nun die schwerere keck anfing, machte Beethoven einen gewaltigen Ruck mit dem Stuhle; sie gelang indessen ganz und Beethoven war so erfreut, daß er laut: bravo! schrie. Dies electrisirte das ganze Publicum und gab mir gleich eine Stellung unter den Künstlern. Nachher, als er mir seine Zufriedenheit darüber äußerte, sagte er zugleich: ‚Eigensinnig sind Sie aber doch! — Hätten Sie die Passage verfehlt, so würde ich Ihnen nie eine Lection mehr gegeben haben.‘“

Das C-Moll-Konzert nimmt eine eigenartige Mittelstellung ein zwischen den beiden ersten, noch mehr denen Mozarts nahe stehenden in C-Dur und B-Dur und den beiden letzten, die herkömmliche Faktur ganz verlassenden in G-Dur und Es-Dur. Das C-Moll-Konzert überträgt noch zu Anfang des ersten Satzes dem Orchester die vollständige Exposition der beiden Themen und läßt das Klavier erst an der Stelle eintreten, wo in der Sonate und Sym-

phonie die Reprise stattfindet, läßt aber sogar das Orchester erst noch die Haupttonart wieder gewinnen und mit den Anfangsmotiven einige Schlüsse ausführen. Erst dann wiederholt das Klavier die Exposition in klaviermäßiger Umgestaltung, akkompagniert oder im Wechselspiel mit Teilen des Orchesters. Daß den zweiten Satz ein Klaviersolo eröffnet, ist nichts Neues; das ist im C-Dur-Concert in den beiden Folgesätzen und im B-Dur-Konzert wenigstens im Schlußsatze auch so. Neu aber ist die frappante harmonische Wirkung der direkten Gegenüberstellung des E-Dur als Tonart des zweiten Satzes nach Abschluß des ersten in C-Moll. Eine Vorstufe dazu ist der E-Dur-Satz der C-Dur-Sonate Op. 2 III (die beiden Werke haben überhaupt Berührungspunkte). Aber nach dem energischen und ernsten C-Moll versetzt uns das weiche, wohllautdurchtränkte E-Dur-Thema in eine ganz andere Welt. Und dann, nachdem das Orchester das Thema abgenommen, gibt das Klavier bis auf die letzten Schlußtakte die Melodieführung überhaupt auf und entfaltet neue Wirkungsmittel, indem es nur mehr figurative Arabesken um die Melodie des Orchesters schlingt. Das sind Partien, die auf dem Niveau der beiden letzten Konzerte stehen. In dem übermütigen letzten Satze läßt sich das Klavier das Wort nicht vom Orchester abnehmen, sondern gibt es lachend ab, wenn es zu Ende geredet hat. Das ganze Werk ist durchsetzt mit Melodien von packender Ursprünglichkeit und Verve. Das fast gänzliche Fehlen rhythmischen Raffinements, die sozusagen volksmäßige Anlage der Kantilene macht nicht unwahrscheinlich, daß das Konzert Elemente enthält, deren Komposition weit zurückreicht; die Gestalt, in der wir es kennen, hat es aber erst nach 1800 erhalten. Auffallend ist, daß das C-Moll-Konzert in der Korrespondenz mit den Verlegern gar keine Rolle spielt. Wie es scheint, hat das Industriekontor trotz des nur mittelmäßigen Erfolgs der ersten Aufführung doch gleich die Hand auf dasselbe gelegt. Konzerte waren wohl freilich überhaupt kein sonderlich gangbarer Handelsartikel.

Noch viel mehr Zeit hat es bedurft, bis das Oratorium „Christus am Ölberg“ (Op. 85) in den Handel kam. Thayer meint (Chronol. Verz. S. 36), daß dasselbe wahrscheinlich für Beethovens Konzert am 2. April 1800 bestimmt gewesen aber nicht rechtzeitig fertig geworden sei. Auch hier hat ihn eine falsche Zeitbestimmung von Ries irregeführt. Er berichtet (Notizen S. 75): „Ein Empfehlungsbrief führt mich ein. Als ich diesen bei meiner Ankunft in Wien, 1800, Beethoven überreichte, war er mit der Vollendung seines Oratoriums ‚Christus am Ölberge‘ sehr

beschäftigt, da dieses eben in einer großen Academie (Concerte) am Wiener Theater zu seinem Vortheil zuerst gegeben werden sollte . . . Beethoven fand gleich in den ersten Tagen, daß er mich brauchen könne und so wurde ich oft schon früh um fünf Uhr geholt, wie auch am Tage der Aufführung des Oratoriums geschah. Ich traf ihn im Bette, auf einzelne Blätter schreibend. Als ich ihn fragte, was es sei, antwortete er: ‚Posaunen'. — — Die Posaunen haben auch in der Aufführung von diesem Stücke geblasen." Hier ist zunächst die Jahreszahl 1800 zu beanstanden, da Ries erst Ende 1801 nach Wien kam. Das Konzert, dessen Programm Ries weiter ergänzt (D-Dur-Symphonie, C-Dur-Konzert), war aber das vom 3. April 1803, das nun freilich nicht in die „ersten Tage" nach Ries' Ankunft fiel. Trotzdem wird man Ries darin glauben dürfen, daß Beethoven noch kurz vor der Aufführung an dem Werke gearbeitet hat (vgl. S. 385). Daß die Hauptarbeit an dem Werke in das Jahr 1801 fällt (in Hetzendorf), ist oben (S. 244) ausgeführt, auch daß Beethoven selbst mit Fr. X. Huber den Text geschrieben hat. In der Korrespondenz mit den Verlegern taucht das Oratorium im Jahre 1803 zuerst auf, wo sich Beethoven gegen Breitkopf und Härtel (S. 367) über die gehässige Besprechung der Akademie in der Allg. Musik. Ztg. vom 25. Mai 1803 beschwert. Am 26. August 1804 bietet er das Werk derselben Firma zum Verlage an (mitsamt der Eroica, dem Tripelkonzert und 3 Klaviersonaten für 2000 fl.), am 16. Januar 1805 schickte er die Symphonie und zwei Sonaten (wohl Op. 53 u. 54) und verheißt: „Fürst Lichnowsky wird ihnen nächstens wegen meinem Oratorium schreiben — er ist wirklich — was in diesem Stande wohl ein seltenes Beispiel ist — einer meiner treuesten Freunde und Beförderer meiner Kunst —"; im März 1805 verlangt er die gesandten Manuskripte zurück, da die Firma das Honorar zu hoch gefunden hat, bemerkt aber weiter: „Da das Oratorium schon abgeschickt ist, so mag es bey ihnen bleiben, bis sie es aufgeführt haben, welches letztere ihnen frey steht, selbst dann, wenn sie es nicht für sich behalten wollen — nach der Aufführung desselben können sie mirs zurückschicken, und ist ihnen alsdann das Honorar von 500 fl. Wiener Währung recht" usw. Eine Aufführung des Oratoriums in Leipzig erfolgte aber erst am 11. März 1813. Übrigens dauerten die Unterhandlungen auch über die anderen Werke noch fort, und Beethoven ging von 2000 auf 1100 fl. mit seiner Honorarforderung herunter. Trotzdem behielten Breitkopf und Härtel nur das Oratorium. Am 18. April 1805 schrieb ihnen Beethoven: „Die Partitur des Oratoriums wird Ihnen der Fürst Lichnowsky selbst bis Ende dieses Monats geben" („abgeschickt"

war es somit doch noch nicht); „wenn die Stimmen vorher schon ausgeschrieben sind, so wird es desto eher zur Aufführung gebracht werden können." Breitkopf und Härtel wollten wohl auch das Oratorium nicht eher definitiv übernehmen als nach einer Erfolg verheißenden Aufführung; daß auch 1806 noch nichts entschieden war, beweist ein Brief von Hoffmeister an Beethoven, den Philipp Spitta aus den alten Korrespondenzbüchern der Firma (jetzt C. F. Peters) ausgezogen und Thayer mitgeteilt hat:

„12. April 1806.
L. v. Beethoven in Wien.

In Antwort auf Ihr Schr. v. 27ten v. M. bitte mir nähere Auskunft über Ihr neues Klavier Conzert p. Fp.[1] u. dessen billigsten Preis zu geben; auch über Ihre neue Oper. Bei Bestimmung des Honorars stets darauf Rücksicht, daß ich mehr auf Eleganz u. Korrektheit aufwende als andere. Bestimmen Sie, wie viel an Baaren, u. an Musical.? Auf das Oratorium würde ich vielleicht reflectiren, wenn hier die Partitur nicht schon gezeigt und bekritikastert worden wäre: ich habe gehört, daß sie in einer hiesigen Musikhdlng einige Zeit gewesen u. auch von einem Fürsten Mehreren gezeigt worden sey. Von Ihren übrigen Mskripten geben Sie mir Nachricht. Erwarte baldigst einen so freundschaftl. Brief wie sonst."

Der Brief beweist zugleich, daß tatsächlich Lichnowsky persönlich sich in Leipzig um das Oratorium bemüht hat. Am 3. September 1806 übermittelt auch Beethoven aus Grätz Grüße des Fürsten an Breitkopf und Härtel. Da aber am 5. Juli 1806 in einem Briefe an Breitkopf und Härtel Beethoven schreibt, daß er seinem Bruder Karl, der „in Geschäften seiner Kanzley" nach Leipzig reise, das Oratorium mitgegeben habe (nebst dem G-Dur-Konzert und der ‚overtur von meiner Oper im Klavierauszug'), so ergibt sich, daß Lichnowsky die Partitur noch nicht in Leipzig gelassen hatte. Erst im Oktober 1811 erschien das Oratorium im Druck bei Breitkopf und Härtel.

Das Werk ist inhaltlich beschränkt auf Christi Gebet und Gefangennahme. Dichterische Zutat ist der Seraph mit dem Engelchor, der zu Anfang Gottes unabänderlichen Willen verkündet und zum Schluß einen fugierten Lobgesang anstimmt.

Die Verbindung der mehr opernartigen Partien (Rezitative und Arien Christi, des Seraph und des Petrus, Terzett Christi, des Seraph und Petrus, Chor der Kriegsknechte) und der dem wirklichen Kirchenstil angehörenden (Schlußchor, im übrigen nur einzelne Stellen, da selbst der

[1]) Das G-Dur-Konzert Op. 58.

erste Engelchor durch allzuschlichte Deklamation und Satz Note gegen Note doch mehr opernmäßig ausgefallen ist) ist eine rein äußerliche, nicht ganz überzeugende. Es ist daher wohl begreiflich, daß die strengere Kritik sich nicht bedingungslos für das Werk begeisterte, und auch Beethoven dasselbe nicht allzuhoch einschätzte. Daß es doch in Wien und anderweit viele Aufführungen und Beifall fand, bis es vor Werken wie der allmählich der Vergessenheit entrissenen Matthäuspassion Bachs und Händels Messias verblaßte, ist aber wohl begreiflich bei der allgemeinen Gewöhnung an den Opernstil. Der Hauptfehler liegt natürlich in der bühnenmäßig zugeschnittenen Dichtung. Bei Zugrundelegung des Bibelwortes würde voraussichtlich Beethoven in ganz andere Bahnen gedrängt worden sein.

Die dem Fürsten Karl Lichnowsky gewidmete D-Dur-Symphonie Op. 36 ist wahrscheinlich während des Aufenthaltes in Heiligenstadt im Sommer 1802 beendet worden. Der letzte Satz ist mit mehreren Entwürfen, deren letzter die definitive Fassung festlegt, in dem Keßlerschen Skizzenbuche vertreten. Für die anderen Sätze fehlen die Skizzen, nur ein mit »Andante Sinfonia« überschriebener Gedanke findet sich daselbst, aus dem sich das Trio des Scherzo entwickelt hat:

Wenn Grove (Beethoven and his IX Symphonies) die Skizze auf das zweite Hauptmotiv des Andante der C-Moll-Symphonie beziehen möchte, so legt er zuviel Wert auf den stereotypen Hörnergang des zweiten Taktes. Wie es scheint, hat Beethoven den Gedanken zuerst (langsam) für den zweiten Satz gefaßt, ihn aber fallen lassen und seine Konturen (in schnellem Tempo) für das Trio verwendet. Eine weitere Umbildung derselben Idee ist das Trio des Scherzos der neunten Symphonie (vgl. Band V S. 40 f.). Immer wieder die Erfahrung, daß ältere Ideen bei Beethoven in verwandelter Gestalt wieder auftauchen.

Gegenüber der C-Dur-Symphonie Op. 21 zeigt sich Beethovens Orchestertechnik sehr wesentlich fortentwickelt. Macht man sich klar, daß in der älteren Orchesterpraxis die Behandlung der Blasinstrumente in der

Hauptsache auf drei Gesichtspunkte zurückzuführen ist, erstens zur Verstärkung des Streichorchesters, Aussetzung von Lichtern (di rinforza), zweitens zum kontrastierenden Vortrag ganzer Thementeile als eine Art Registerwechsel, wie auf der Orgel, drittens die Herausziehung einzelner Bläser für das kantable Melodiespiel mit begleitenden Streichern (eine schon den symphonischen Charakter gefährdende Verwendung), so ist leicht zu ersehen, daß Beethoven auf dem bereits von Mozart und Haydn betretenen Wege der komplizierteren Rollenverteilung schon in der C-Dur-Symphonie einen Schritt vorwärts getan hat und seine diesbezüglichen Erfahrungen in der D-Dur-Symphonie weiter verwertet. Schon in dem ersten Satze der C-Dur-Symphonie begegnen uns Motive, die durch die Bläser laufen, von einem Instrument sozusagen einem andern zugeworfen werden; desgleichen macht sich im letzten Satze das Wechselspiel zwischen Streichern und Bläsern in eintaktigem Abstande bemerbar. Diese „durchbrochene Arbeit“, diese Beteiligung bunt wechselnder Instrumente an der Führung des leitenden Melodiefadens, auch das gleichzeitige Spinnen zweier solcher einander kreuzenden Fäden, wie es auf dem Gebiete der Violinsonate Beethoven ausbilden gelernt hatte, tritt in der D-Dur-Symphonie sehr viel bedeutsamer hervor, so gleich in der Einleitung des ersten Satzes und in der Durchführung. Das Larghetto debütiert zunächst ganz in der alten Manier der Instrumentierung; auch die schönen Kontrapunkte der Violinen bei den Stellen, wo die Bläser das Thema übernehmen und die Streicher begleiten, stehen noch auf dem Boden der alten Praxis. Aber nur wenige Takte weiter, noch vor dem zweiten Thema, beginnt allmählich die intrikatere Arbeit, die sich zu ausgesuchtestem Raffinement steigert. Kein Zweifel, daß Beethoven sich voll bewußt war, mit solchem Vorgehen neue Werte zu schaffen.

Mit Recht legt Grove großen Nachdruck auf die Coda des Finale, welche nach seiner Auffassung die Periode des Klassizismus abschließt und das Tor der Romantik öffnet. Wenn auch der Keim dieser Neubildungen ganz bestimmt in dem bereits ganz ähnlich wirkenden Moll-Epilog der Bässe im ersten Satze der C-Dur-Symphonie steckt (vor der Reprise in G-Moll, im zweiten Teile in C-Moll):

der ganz ebenso nach dem *ff*-Tutti statt der Schlußharmonie einsetzt, so liegt doch ein bedeutsamer Unterschied schon darin, daß wir in der D-Dur-

Symphonie einen Epilog des ganzen Werkes vor uns haben, der unerwartet noch etwas Neues bringt (ganz Neues zwar nicht; denn es handelt sich eigentlich um einen Nachklang des zweiten Themas), und zwar mit einer starken harmonischen Rückung [1]):

Was Grove dazu sagt, ist wert, in weitesten Kreisen bekannt zu werden, um die Wunderwirkung der Stelle genießen zu lernen („Beethoven und seine neuen Symphonien", deutsch von M. Heyemann, S. 37): „Jetzt spricht der wahre Beethoven. Als hätten wir mit dem Fis-Dur-Akkord ein dunkles Tor durchschritten, so tut sich nun vor unseren Blicken eine neue, zauberische Welt auf. Alles, was bisher zu uns geklungen, verschwindet vor dieser Pracht: Die Erde ist vergessen, und der Himmel nimmt uns auf. ... Magischer Schein liegt über dem Bilde, als glitten die Strahlen der Abendsonne über die weite Fläche des Ozeans." Nicht beistimmen kann man freilich Grove, wenn er in der Stelle eine Überleitung zu einem „frischen Thema der Bläser" sieht; die Bläser sind vom Anfang dabei, und das Ganze ist nur eine epilogisierende Schlußphrase:

die sich sogleich erweitert wiederholt. Aber das ändert nichts daran, daß wirklich hier ein Blick in die neue Welt romantischen Klangzaubers sich auftut. Der Beethoven der dritten Symphonie kündigt sich an.

Mit souveräner Macht verfügt er über das Orchester in solchem Sinne im Scherzo, dessen schnelle Bewegung zwar auf einfachere Ver-

[1]) Vgl. dazu die Anfänge von Chopins H-Moll-Scherzo und Schumanns „Nachtstück" F-Dur.

hältnisse hindrängt, aber doch nicht verbietet, daß Takt um Takt der Melodiefaden umspringt. Dergleichen mag dem Orchester anfänglich schwer genug angekommen sein, und schwerlich ist alles gleich gut geglückt. Auch der in Rondoform angelegte letzte Satz verzichtet trotz seiner im ganzen schlichten Melodik nicht auf das neckische Wechselspiel der Stimmen. Wenn man daher auch mit Recht gesagt hat, daß die beiden ersten Symphonien noch mehr auf dem Boden der Kunst Mozarts stehen, so ist doch darüber nicht zu übersehen, daß die Orchesterbehandlung der Eroica ganz deutlich in allen ihren Elementen bereits in der D-Dur-Symphonie vorgebildet ist. Über die zunächst durchaus nicht begeisterte Aufnahme des Werkes berichten wir im folgenden Kapitel.

Ins Jahr 1802 gehören wahrscheinlich auch noch die beiden Romanzen für Violine mit Orchester G-Dur Op. 40 und F-Dur Op. 50, da die Offerte Karls van Beethoven vom 23. November 1802 an André in Offenbach (vgl. S. 358), „zwei Adagio für Violin und gantze Instrumentalbegleitung" ja offenbar nur auf eben diese beiden Romanzen sich beziehen kann. Ob dieselben fertig oder nur entworfen waren, ist freilich eine andere Frage. Das Originalmanuskript der G-Dur-Romanze ist zwar mit der Jahreszahl 1803 versehen; das kann aber sehr wohl das Datum der Fertigstellung sein. Beide Romanzen tragen keine Widmung. Die G-Dur-Romanze ist bereits am 17. Dezember 1803 von Hoffmeister und Kühnel im Intelligenzblatt der Zeitung für die elegante Welt angezeigt, die F-Dur erst am 15. Mai 1805 als ganz neu erschienen vom Industriekontor in der Wiener Zeitung. Beide Werkchen sind übrigens so anspruchslos in ihrer Gesamtanlage, daß sehr wohl möglich ist, daß dieselben noch früher als 1802 entstanden sind. In beiden setzt die direkt ansprechende Kantilene der Solo-Violine ohne jedes Vorspiel ein, und auch die Orchesterbehandlung enthält keinerlei Elemente, die auf eine spätere Entstehung deuteten. Die Bläser sind so durchweg an die Streicher gebunden, daß man geneigt ist, die Entstehung vor die C-Dur-Symphonie zu setzen. Beide Romanzen sind als dankbare Solostücke von den Violinisten mit Recht allgemein geschätzt. Die nobeln Melodien und das dieselben ablösende, nirgends das eigentlich Virtuosenhafte streifende ausdrucksvolle Passagenwerk sichern denselben dauernde Beliebtheit. Man könnte sie etwa den beiden Klavier-Rondos Op. 51 vergleichen, doch erscheinen sie selbst diesen gegenüber schon einfacher konzipiert.

Elftes Kapitel.

Das Jahr 1803. Beethovens Engagement am Theater. Bridgetower. Verhandlungen mit Thomson. Neue Freunde.

Damals war A. F. F. von Kotzebue auf seiner Reise nach Italien nach Wien gekommen und hielt sich dort einige Zeit auf. Schon 1798 hatte er als Alxingers Nachfolger die Direktion des Wiener Hoftheaters unter Baron Brauns Oberleitung ein Jahr lang geführt; dann hatte er ein Jahr in Sibirien in der Verbannung gelebt, aus der ihn Kaiser Paul aus Entzücken über das kleine Drama „Der Leibkutscher Peters III." wieder zurückgerufen hatte. Nach einem kurzen Aufenthalte in Jena, wo sein Gegensatz zu Goethe bereits in offenen Streit ausbrach, hatte er sich in Berlin niedergelassen und dort in Verbindung mit Garlieb Merkel eine polemische Zeitschrift „Der Freimüthige" begründet. Goethe, die Brüder Schlegel und ihre Anhänger waren die Gegenstände ihrer Polemik. Spaziers „Zeitung für die elegante Welt" (Leipzig) hielt ihnen den Widerpart bis zur Gründung einer neuen Literaturzeitung zu Jena.

Während der Zeit von Kotzebues zweitem Aufenthalte in Wien brachte der „Freimüthige" einige Artikel, die ohne Zweifel aus seiner Feder waren und eben dadurch einen besondern Wert haben. Seine Stellung in der Gesellschaft, seine auf persönlicher Erfahrung beruhende Kenntnis der Theaterangelegenheiten Wiens, seine Bekanntschaft mit Beethoven und den übrigen bisher erwähnten Personen, alles trifft zusammen, um seinen Mitteilungen ein besonderes Gewicht zu geben.

Ein Artikel in Nr. 58 (vom 12. April 1803) über die „Vergnügungen der Wiener nach dem Fasching" gewährt einen Blick in das Salonleben der Hauptstadt und führt uns verschiedene Dinge von so hohem Interesse vor, daß seine Mitteilung gerechtfertigt erscheint, wenn uns auch einzelnes nicht ganz neu sein sollte.

„Noch ist der Frühling nicht erschienen, noch bieten die herrlichen Umgebungen Wiens, der Prater, der Augarten, keinen Genuß dar. Theater und Geselligkeit sind dann die einzigen Freuden; Spiel oder

Musik die Seele der Gesellschaften. Die herrschenden Spiele sind Whist, Boston, Ombre, Tarok, Preference. Hazardspiele sind theils verboten, theils auch dem Geiste der Nation nicht angemessen, die sich schwer zu heftigen Leidenschaften hinreißen läßt. — Liebhaber-Concerte findet man häufig, bei welchen zwanglose Annehmlichkeit herrscht. Den Anfang macht gewöhnlich ein Quartett von Haydn oder Mozart; dann folgt etwa eine Arie von Salieri oder Pär, dann ein Clavierstück mit oder ohne Begleitung, und das Ganze schließt gewöhnlich mit einem Chor oder dergleichen aus einer beliebten Oper. Die vorzüglichsten Clavierstücke, die man in der letzten Fastenzeit bewundert, waren: ein neues Quintett[1]) von Beethoven, genialisch, ernst, voll tiefen Sinnes und Characters, nur dann und wann zu grell, hier und da Odensprünge, nach der Manier dieses Componisten; dann ein Quartett von Anton Eberl, der Kaiserin zugeeignet, in einem leichteren Character, voll feiner, doch tiefer Empfindung, Originalität, Feuer und Kraft, brilliant und imponirend. Unter allen seit langer Zeit erschienenen Musikstücken sind diese gewiß zwei der besten. — Beethoven ist seit Kurzem mit einem ansehnlichen Gehalt bei dem Theater an der Wien engagirt worden, und wird dort nächstens ein Oratorium von seiner Arbeit, ‚Christus am Oelberge' aufführen. Unter den Künstlern auf der Violine zeichnen sich Clement, Schuppanzigh (der Unternehmer der Augarten-Musik im Sommer) und Luigi Tomasini[2]) vorzüglich aus. Clement (Director des Orchesters an der Wien) ist ein vorzüglicher Concertist; Schuppanzigh hingegen trägt Quartetten sehr angenehm vor. Brave Dilettanten sind Eppinger, Molitor und andere. Große Künstler auf dem Pianoforte sind Beethofen, Hummel, Madame Auernhammer u. m. Jetzt ist auch der berühmte Abt Vogler hier, der besonders Fugen mit vieler Präcision vorträgt, obgleich sein zu starkes Tasten den Orgelspieler verräth. Unter den Dilettanten spielt die Baronin Ertmann mit erstaunlicher Präcision, Reinheit und Zartheit, und Fräulein Kurzbek legt hohen Sinn und tiefes Gefühl in die Saiten. Die Frauen von Frank und von Natorp, vormaligen Gerardi und Sessi, sind vorzügliche Sängerinnen."

Wir fügen diesem Gemälde nur wenige Worte nach anderen Quellen bei. Salieris Verpflichtungen beschränkten sich damals auf die geist-

---

[1]) Wohl das Quintett mit Blasinstrumenten Op. 16, das aber schon im März 1801 erschienen war.

[2]) Sohn des Esterhazyschen Kammermusikdirektors Ludovico Tomasini, Konzertmeister in Strelitz.

liche Musik der kaiserlichen Kapelle; Süßmayer lag an der Auszehrung krank, an welcher er am 16. September dieses Jahres starb; Conti führte nur noch den Namen eines Orchesterdirektors, und auch er starb im nächsten Jahre; Liechtenstein und Weigl waren damals die Kapellmeister der italienischen Oper; Henneberg und Seyfried hatten die Stellung unter Schikaneder, die sie in dem alten Hause eingenommen, auch in dem neuen beibehalten.

Schuppanzighs Sommerkonzerte im Augarten und Salieris Witwen und Waisen-Konzerte zu Weihnachten und in der heiligen Woche (wie sie im ersten Bande 2. Aufl. S. 347 beschrieben sind) waren noch immer die einzigen öffentlichen Konzerte. Vogler war im Dezember 1802 von Prag gekommen, und Paer, der Ostern 1802 nach Dresden übergesiedelt war, befand sich wieder in Wien, um seine Kantate „Das heilige Grab" im Witwen und Waisen-Konzerte aufzuführen.

Die damalige Zeit war in der Opernkomposition sehr unergiebig für Wien. Am Hoftheater hatte Liechtenstein ein trauriges Fiasko gemacht; Weigl war noch nicht wieder imstande gewesen, den Erfolg seines „Corsar" noch einmal zu erleben, und es vergingen noch einige Jahre, ehe er sich einen dauernden Namen in den Annalen der Musik durch seine „Schweizerfamilie" erwarb. Salieris Schreibweise war allen Wienern zu vertraut, als daß sie den Reiz der Frische und Neuheit länger hätte bewahren können. Im Theater an der Wien komponierten Teyber, Henneberg, Seyfried und andere ihren Aufträgen gemäß und führten ihre Werke zur Befriedigung auf, zuweilen sogar mit entschiedenem, wenn auch rasch vorübergehendem Erfolge. Am 24. Februar dieses Jahres wurde Salieris Palmira (Hofoper von 1795) von Schikaneder in deutscher Übersetzung gebracht, mit einigen neuen Musikstücken, während auch die bereits vorhandenen vom Komponisten durchgesehen und verbessert waren; die Oper wurde „stark besucht", und der Erfolg derselben war die Veranlassung, daß man Salieri den Treitschkeschen Text „Die Neger" zur Komposition anvertraute. Schon lange hatte keines von den der gewöhnlichen Ordnung nach für eines dieser Theater komponierten Werken die Eigenschaften besessen, die ihm eine glänzende und dauernde Existenz gesichert hätten. Von einer anderen Seite jedoch war im Laufe des verflossenen Jahres ein neuer, frischer und mächtiger musikalischer Eindruck auf beide Bühnen geübt worden, und zwar in folgender Weise.

Am 23. März hatte Schikaneder eine neue Oper aufgeführt, welche

zu Paris sehr günstig aufgenommen worden war; ihr Titel war „Lodoiska", die Musik „von einem gewissen Cherubini". „Obgleich der Uebersetzer dieses Stücks", schreibt der Korrespondent der Allgemeinen Musikalischen Zeitung (V. Nr. 2), „weder für eine gutgewählte Prosodie, noch viel weniger für die Vereinigung des oratorischen und musikalischen Ausdrucks gesorgt hatte, so erhielt dasselbe doch durch die gewaltvolle Musik, welche die Fehler der Uebersetzung bedeckte, sowie durch die gute Aufführung und den vereinigten Eifer der singenden und spielenden Personen gleich bei der ersten Vorstellung den ausgezeichnetsten Beifall."

Der Beifall, welchen Lodoiska gefunden hatte, veranlaßte das Hoftheater, sich die Partitur einer andern Oper desselben Komponisten kommen zu lassen und sie für den 14. August zur Aufführung vorzubereiten; sie war betitelt: „Die Tage der Gefahr" („Der Wasserträger"). Schikaneder übte mit seiner gewöhnlichen Schlauheit zu gleicher Zeit dasselbe Werk ein, von welchem eine Abschrift zu erlangen, Seyfried zu Anfang Juli die damals lange Reise nach München gemacht hatte; am 13. August, einen Tag vor der konkurrierenden Bühne, wurde das musikalische Publikum überrascht und erfreut, durch den Anschlagzettel des Wiener Theaters dieselbe Oper als „Graf Armand oder Die zwei unvergeßlichen Tage" angekündigt zu sehen. In der Einrichtung und Aufführung des Werkes hatte jedes von beiden Häusern seine bestimmten Punkte, worin es dem andern überlegen war oder ihm nachstand; im ganzen war zwischen ihnen wenig Unterschied, der Erfolg aber bei beiden ein glänzender. Dadurch wurde die Rivalität zwischen den beiden Bühnen nur noch lebhafter. Das Hoftheater wählte aus den übrigen Werken des neuen Komponisten die Medea und führte sie am 6. November auf; Schikaneder folgte am 18. Dezember mit dem „St. Bernhardsberg" (Elisa), freilich sehr verstümmelt. Aus einem „gewissen Cherubini" war für die Allgemeine Musikal. Zeitung nunmehr der große Cherubini geworden, dessen Opernmusik alle andere in den Schatten stellte und in gleicher Weise von dem eingeweihten Musiker wie von dem ungebildeten Ohre bewundert wurde. Beethoven bezeugte noch nach 20 Jahren den unauslöschlichen Eindruck, welchen sie damals auf ihn machte.

Während so die Musik des neuen Meisters dichtgedrängte Zuhörermengen in beiden Theatern anzog und ergötzte, reiste der vermögende und unternehmende Baron Braun nach Paris und knüpfte Unterhandlungen mit Cherubini an, deren Resultat war, daß der Komponist den Auftrag erhielt, eine oder mehrere Opern für das Wiener Theater zu kompo-

nieren. Wie der Bericht in der Allgem. Musikal. Zeitung (V. S. 32) besagt, erwartete man noch außerdem am Hoftheater (im August 1802) „eine Menge neuer theatralischer Vorstellungen aus Paris. Baron Braun, welcher von dort zurück erwartet wird, bringt die vorzüglichsten Ballete und Singspiele mit sich hieher, welche alle aufs genaueste nach dem Geschmacke des französischen Theaters hier aufgeführt werden sollen."

Diese Tatsachen führen uns zurück zu der wertvollen und interessanten Notiz in dem S. 380 mitgeteilten Artikel des Freimütigen, der frühesten Erwähnung von Beethovens Engagement als Komponist für das Theater an der Wien.

Zitterbarth, jener Kaufmann, mit dessen Gelde das neue Gebäude errichtet und in erfolgreiche Wirksamkeit gesetzt worden war, „der außer dem declamatorischen Theater von der Sache gar keinen Begriff hatte" (A. M. Z. V. S. 361), ließ die Direktion der Bühne völlig in der Hand Schikaneders. Dieser hatte auf dem Gebiete der Oper einen sehr wertvollen Gehilfen in Sebastian Maier, dem zweiten Gatten von Mozarts Schwägerin Mad. Hofer (der ersten Königin der Nacht), einem Manne, den Castelli als einen mäßig begabten Bassisten, doch sehr guten Schauspieler schildert und dem er das Lob eines edeln und durchaus geläuterten Geschmackes in der Vokalmusik, sowohl in der Oper als dem Oratorium, erteilt. Ihm gebührt das Verdienst, Schikaneder veranlaßt zu haben, daß er so manche der schönsten neuen französischen Opern, die Cherubinis eingeschlossen, zur Aufführung brachte. Es ist daher nicht unwahrscheinlich, daß gerade damals, als Baron von Braun den Mitteilungen zufolge sich Cherubini für sein Theater gesichert hatte, und es nötig geworden war, neue Mittel zu einer erfolgreichen Konkurrenz zu ersinnen, Maiers Rat ein nicht geringes Gewicht bei Schikaneder gehabt hat. Die Niederlage war gewiß, wenn nicht an die Stelle von Opern, deren Anziehungskraft lediglich auf der Szenerie und dem derben Humor beruhte, deren Texte auf Tausend und eine Nacht und die tausend und eine ihrer Nachahmungen begründet und mit der trivialsten und gewöhnlichsten Musik ausgestattet waren, andere von höherer Bedeutung und ernsterem Charakter gesetzt wurden.

Ob der damals 53jährige Abt Georg Josef Vogler wirklich ein großer und tiefer Musiker sei, wofür ihn seine Schüler K. M. v. Weber, Gänsbacher und Meyerbeer hielten, oder aber ein Charlatan, darüber wurde in jenen Tagen vielfach gestritten, ganz ähnlich wie dies auch in

unserer Zeit in bezug auf gewisse lebende Komponisten geschieht. Welche von beiden Ansichten aber auch richtig sein mochte, jedenfalls hatte sich Vogler durch seine polemischen Schriften, sein unmäßiges Selbstlob, seinen hohen Ton an den Höfen, wohin er gerufen worden war, seine Monstrekonzerte und seine beinahe unausführbaren Werke, um das Geringste zu sagen, zu einem Gegenstande lebhaftester Neugierde gemacht. Überdies war seine Musik zu dem Drama „Hermann von Stauffen oder Das Vehmgericht“, am 3. Oktober 1801 im Theater an der Wien aufgeführt[1]), wohl geeignet, Zutrauen in seine Fähigkeiten zu erwecken. Es war daher ein glücklicher Umstand für Schikaneder, daß er gerade damals nach Wien kam, und er engagierte ihn unverzüglich für sein Theater.

Ob Beethoven zur Opernkomposition Talent besaß, konnte noch niemand wissen; doch waren seine Werke bereits bis nach Paris, London, Edinburg verbreitet und hatten ihm den Ruhm eingetragen, der größte lebende Instrumentalkomponist zu sein — Vater Haydn natürlich ausgenommen. Jedenfalls durfte man mit Sicherheit annehmen, daß sein Name allein, gleich dem Voglers, das Theater bei Aufführung eines einzigen Werkes vor pekuniärem Verluste sicherstellen konnte; und vielleicht — wer konnte es vorher wissen? — konnte er auf dem neuen Felde Fähigkeiten entfalten, welche ihn selbst bis zu der Stellung Cherubinis emporheben mochten. Mit Schikaneder war er persönlich bekannt, da er in dem alten Theater gespielt hatte; am Hoftheater war seine Prometheusmusik mit Erfolg aufgeführt worden. So wurde er denn gleichfalls engagiert. Der Korrespondent der Zeitung für die elegante Welt versichert ausdrücklich am 29. Juni: „Beethoven schreibt eine Oper von Schikaneder“; und es liegt darin durchaus nichts Unwahrscheinliches, wenn auch Umstände eintraten, welche die Ausführung dieses Projektes verhinderten. Jedenfalls bleibt die Tatsache bestehen, daß Schikaneder, diese wunderliche Mischung von Witz und Narrheit, von poetischem Triebe und derbem Humor, von schlauer Berechnung seines Vorteils und leichtsinniger Verschwendung, der wie ein Fürst lebte und wie ein Bettler starb — daß dieser seinen Namen in ehrenvollster Weise mit Mozart und Beethoven in Verbindung gebracht hat.

Diese deutlichen und einleuchtenden Tatsachen sind so verkehrt dargestellt worden, daß es den Anschein erhalten hat, als wäre dieses En-

---

[1]) Wenn es, wie nicht zu bezweifeln, dieselbe wie „Hermann von Unna“ war.

gagement Beethovens ein geschickter Zug von Politik des Baron von Braun gewesen, der beim Theater an der Wien („das neu erbaut war und 1804 eröffnet werden sollte"!) plötzlich auf ein Talent aufmerksam geworden wäre, das er trotz der Prometheusmusik an der kaiserlichen Oper während der vorhergehenden zehn Jahre völlig übersehen hatte! Das Datum des Vertrages widerlegt hinlänglich sowohl diese Annahme, wie auch die Vorstellung, der Erfolg des Christus am Ölberg hätte sein Engagement veranlaßt. Im Gegenteil, dieses Engagement war es, welches Beethoven in die Lage setzte, den Gebrauch des Theaters an der Wien zu erhalten, um jenes Werk in einem Konzerte aufzuführen, zu welchem wir jetzt kommen.

Die Wiener Zeitung von Samstag 26. März und Mittwoch 30. März 1803 enthielt folgende

„Nachricht.

Den 5. (und nicht den 4.) April wird Herr Ludwig van Beethoven ein neues von ihm in Musik gesetztes Oratorium ‚Christus am Oelberge' in dem K. K. privil. Theater an der Wien aufführen. Die noch dabei vorkommenden Stücke wird der große Anschlagezettel enthalten."

Beethoven muß auf die Fähigkeit seines Namens, das Interesse und die Neugierde des Publikums zu erwecken, kein geringes Vertrauen gesetzt haben; denn er ließ sich nach Angabe der Allg. Mus. Ztg.[1]) die ersten Plätze doppelt, die gesperrten Sitze dreifach und jede Loge (statt 4 fl.) mit 12 Dukaten bezahlen (vgl. jedoch dazu S. 367 Beethovens Protest in dem Briefe an Breitkopf und Härtel vom Oktober 1803). Aber es war sein erstes öffentliches Erscheinen als dramatischer Komponist, und er hatte auf seinem Anschlagzettel „mit vielem Pompe schon mehrere Tage vorher angekündigt, daß alle vorkommenden Stücke von seiner Komposition sein werden". Der Erfolg rechtfertigte seine Erwartungen: die Aufführung brachte ihm 1800 Gulden ein.

Die in diesem Konzerte wirklich zur Aufführung gebrachten Werke waren die erste und die zweite Symphonie, das Klavierkonzert in C-Moll und Christus am Ölberg; einige andere waren nach Ries in Aussicht genommen, wurden aber wegen der Länge des Konzertes, das schon um sechs Uhr begann, bei der Aufführung weggelassen. Da sich kein Exemplar des gedruckten Programms gefunden hat, so ist es unmöglich zu entscheiden, welche Stücke das waren; von Gesangstücken, welche geeignet waren, eine solche Masse von Orchestermusik zu unter-

1) A. M. Z. IV. S. 590.

brechen, bieten sich die Adelaide, die Szene und Arie Ah perfido und das Terzett Tremate empi gleichsam von selbst dar. Da wir Beethovens großes Talent für freie Improvisation kennen, so erscheint es auffallend, daß von einer solchen bei Gelegenheit dieses Konzertes nichts gemeldet wird.

„Die Symphonien und Concerte“, sagt Seyfried, „welche Beethoven bei seinen Beneficien (1803 und 1808) im Theater an der Wien zum erstenmale producirte, das Oratorium und die Oper, studirte ich selbst, nach seiner Angabe, mit dem Sänger-Personale ein, hielt alle Orchesterproben und leitete persönlich die Vorstellungen [1].“ Die letzte Generalprobe wurde im Theater am Tage der Aufführung, Dienstag den 5. April, gehalten.

„Die Probe fing um 8 Uhr Morgens an“, berichtet Ries (Notizen S. 76). „Es war eine schreckliche Probe und um halb drei Uhr Alles erschöpft und mehr oder weniger unzufrieden. Fürst Karl Lichnowsky, der von Anfang der Probe beiwohnte, hatte Butterbrot, kaltes Fleisch und Wein in großen Körben holen lassen. Freundlich ersuchte er alle zuzugreifen, welches nun auch mit beiden Händen geschah und den Erfolg hatte, daß man wieder guter Dinge wurde. Nun bat der Fürst das Oratorium noch einmal durchzuprobiren, damit es Abends recht gut ginge und das erste Werk dieser Art von Beethoven seiner würdig ins Publikum gebracht werde. Die Probe fing also wieder an.“

Nach Aussage der wenigen gleichzeitigen Notizen über den Erfolg dieses Konzertes wurden die neu aufgeführten Werke im ganzen kühl aufgenommen. Der kurze Bericht (von Kotzebue?) im Freimütigen verdient hier eingerückt zu werden. Nachdem der Verfasser von Paers Heiligem Grabe gesprochen und die Musik als „äußerst elegant und eigentlich eine italienische Opernarbeit“ bezeichnet hat, mit dem Hinzufügen, daß das Werk ursprünglich in zehn Tagen für den Erzherzog Ferdinand komponiert worden sei, wendet er sich zu Beethoven. „Auch der wackere Beethofen, dessen Oratorium Christus am Oelberge auf dem Wiedner Vorstadt-Theater zum erstenmal gegeben wurde, war nicht ganz glücklich, und konnte trotz den Bemühungen seiner zahlreichen Verehrer keinen ausgezeichneten Beifall erhalten. Man fand zwar beide Symphonieen, auch einzelne Stellen des Oratoriums sehr schön, doch das Ganze zu gedehnt, zu kunstreich im Satz und ohne gehörigen Ausdruck, vorzüglich in den Singstimmen. Der Text von F. X. Huber schien ebenso flüchtig gear-

---

[1] Cäcilia IX. S. 219.

beitet als die Musik (!). Doch brachte die Aufführung Beethofen 1800 Gulden ein und er ist, sammt dem berühmten Abt Vogler, für jenes Theater engagirt worden[1]). Er wird eine, Vogler drei Opern schreiben; dafür erhalten sie nebst freier Wohnung von der Einnahme der zehn ersten Vorstellungen 10 Procent." Der Berichterstatter in der Zeitung für die elegante Welt ist der Ansicht, „daß die erste Symphonie mehr Werth als die letztere (in D) hat, weil sie mit ungezwungener Leichtigkeit durchgeführt ist, während in der zweiten das Streben nach dem Neuen und Auffallenden schon mehr sichtbar ist. Uebrigens versteht es sich von selbst, daß es beiden an auffallenden und brillanten Schönheiten nicht mangelt. Weniger gelungen war das folgende Concert aus C moll, das auch Hr. v. B., der sonst als ein vorzüglicher Clavierspieler bekannt ist, nicht zu voller Zufriedenheit des Publicums vortrug." Die Musik zum Christus findet er im ganzen gut; „sie hat einige vorzügliche Stellen, besonders that eine Arie des Seraphs mit Posaunenbegleitung vortreffliche Wirkung". Das mögen wohl die Posaunen gewesen sein, die Beethoven nach Ries' Bericht am Morgen vor der Aufführung im Bette hinzukomponierte (vgl. S. 291). Er hatte vielleicht bei den Proben empfunden, daß die Arie mit ihrem „Erzittere, Erde!" den von ihm beabsichtigten Eindruck verfehlte; noch wahrscheinlicher ist aber, daß es sich um die Stelle „des Seraphs Donnerstimme" in Jesus' erstem Rezitativ gehandelt hat, deren erschütternde Wirkung Kretzschmar hervorhebt (Führer durch den Konzertsaal II. 1. 109), auf dessen besonnen abwägende Ausführungen über das Werk überhaupt verwiesen sei. Weiter heißt es, in dem Chore „Wir haben ihn gesehn nach jenem Berge gehn" — habe „Hr. v. B. gezeigt, daß ein Tonsetzer von Genie selbst aus dem schlechtesten Stoffe etwas großes zu machen im Stande ist[2]). In dem Schlußchor wollten mehrere einige Ideen aus Haydns Schöpfung wiedergefunden haben."

Der Referent der Allgemeinen Musikal. Zeitung spricht vom Christus als einem mit „außerordentlichem Beifalle" aufgenommenen Werke. „Es bestätigt", fügt er hinzu, „mein schon lange gefaßtes Urtheil, daß Beethoven mit der Zeit eben die Revolution in der Musik bewirken kann, wie Mozart. Mit großen Schritten eilt er zum Ziele." Drei Monate später sagt ein anderer Korrespondent das gerade Gegenteil. „Zur Steuer der Wahrheit", schreibt er, „muß ich einer Nachricht der musikalischen

[1]) Vgl. oben (S. 385).

[2]) Im J. 1811 gab Kotzebue selbst unserem Meister Gelegenheit, dieses zu beweisen.

Zeitung widersprechen, nämlich: Beethoven's Kantate hat — nicht gefallen." Dazu bemerkt Schindler: „Diesem allem stimmte selbst der Componist insofern bei, als er in späteren Jahren noch rückhaltlos für einen Fehler erklärte, die Partie des Christus in moderner Singweise opernmäßig behandelt zu haben. Das Liegenbleiben des Werkes nach der ersten Aufführung, sowie dessen ungewöhnlich verzögertes Erscheinen im Druck (um 1810) lassen auch noch schließen, daß der Autor mit der gelösten Aufgabe nicht besonders zufrieden gewesen und wahrscheinlich wesentliche Veränderungen damit vorgenommen hat." Was dieses Liegenbleiben und die wahrscheinlichen Veränderungen des Werkes betrifft, so genügt zur Beurteilung und Erläuterung derartiger Nachrichten folgende, in der Wiener Zeitung vom 30. Juli 1803 enthaltene Anzeige von Schuppanzigh: „Die günstige Aufnahme des jüngst im K. K. Augartensaale gegebenen Oratoriums des Hrn. Ludwig van Beethoven, ‚Christus am Oelberge' veranlaßt die Gesellschaft des Liebhaberconcerts hiermit anzukündigen, daß sie künftigen Donnerstag am 4. August um die gewöhnliche Morgenstunde dieses Oratorium mit aufgehobenem Abonnement zu wiederholen die Ehre haben wird." usw. Überdies wurde Sebastian Meiers Konzert vom 27. März 1804 mit der zweiten Symphonie von Beethoven eröffnet und schloß mit Christus am Ölberge — die vierte Aufführung dieses Werkes im Laufe eines Jahres[1]). Die Solisten waren bei dieser Gelegenheit Fräulein Müller und die Herren Rattmeyr und Meier; ohne Zweifel waren diese also die ersten Sänger ihrer Partien.

Wenige Tage nach diesem öffentlichen Auftreten begegnen wir Beethoven wiederum in seinem Privatleben. Dr. Joh. Th. Held, der berühmte Arzt und Professor in Prag, damals noch ein junger Mann[2]), begleitete den Grafen Prichowsky bei einem Besuche in Wien. Am Morgen des 16. April begegneten diese beiden Herren Beethoven auf der Straße. Da dieser den Grafen kannte, lud er die Herren zu Schuppanzigh ein, „bei welchem eben einige seiner Claviersonaten probirt werden sollten, welche Kleinhals in Streichquartetten übersetzt hatte[3]). Wir trafen",

---

1) Holz schreibt in einem Konversationsbuch v. J. 1825, daß Christus am Ölberge bis dahin immer volle Häuser gemacht, daß aber der Hofmusikgraf weitere Aufführungen nicht zugegeben habe.

2) Er war am 11. Dez. 1770 geboren, und stand also mit Beethoven in völlig gleichem Alter.

3) So erzählt Held in seiner Selbstbiographie. Die Zitate aus derselben teilte Dr. Edmund Schebek aus Prag dem Verfasser mit. [Vielleicht ist mit dem ‚Kleinhals' Kleinheinz gemeint. H. R.]

fährt Held fort, „mehrere der ersten Musiker da versammelt, als: die Violinisten Krumbholz, Mösern aus Berlin, den Mulatten Bridgethauer, der in London in Diensten des damaligen Kronprinzen von Wales gewesen war, dann einen Herrn Schreiber und den zwölfjährigen [1]) Kraft, der den second spielte. Schon damals versetzte mich Beethoven's Muse in höhere Regionen, und der Wunsch aller dieser Künstler, unsern Musikdirektor Wenzel Praupner in Wien zu haben, befestigte mein stilles Urtheil über die Vorzüge seiner Direktion. Seitdem kam ich mit Beethoven bei Gelegenheit mehrerer Concerte oftmal zusammen. Seine pikkanten Einfälle milderten das Finstere, ich möchte sagen das Lugubre seiner Miene. Seine Kritik war sehr scharf, welches ich bei dem Concerte des Harfenspielers Nadermann aus Sachsen [2]), und bei jenem der damals schon alternden Mara am deutlichsten erfahren." In jenen Tagen füllte Salieris „Palmyra" das Theater an der Wien, und Simoni (Simon), ein Böhme oder Tiroler von Geburt, war der erste Tenor. Beethoven erzählte Held jene Anekdote von Simonis schlechter Aussprache des Deutschen, welche damals sogar ihren Weg in die Allg. Musikal. Zeitung (V. S. 370) fand; man hörte ihn nämlich ganz ernsthaft singen: „Au! swa! Sartellen Thee"; dies sollte aber so verstanden werden:

Der von Held erwähnte Bridgethauer war der „mit Beethoven viel verkehrende americanische Schiffscapitän" Schindlers und seiner Abschreiber Georg August Polgreen Bridgetower [3]), ein schöner Mulatte

---

1) Anton Kraft war damals $14\frac{1}{4}$ Jahre alt.

2) François Joseph Nadermann ist zwar 1773 in Paris geboren, wo sein Vater als Harfenfabrikant lebte; vielleicht stammte aber dieser aus Sachsen (er war mit Wenzel Krumpholz befreundet).

3) Der Paß, welchen ihm die Wiener Polizei ausstellte, um von da über Dresden nach London zu reisen, datiert vom 27. Juli 1803, beschreibt ihn folgendermaßen: „George Bridgetower, Karakter Tonkünstler, von Biala in Polen gebürtig, 24 Jahre alt, mittlerer Statur, glatt braunes Gesicht, schwarz braune Haare, braune Augen, grade etwas dicke Nase."

Herr Samuel Appleby, welcher dem Verfasser die Papiere Bridgetowers zur Einsicht überließ, beschreibt ihn als einen sehr tüchtigen Musiker, jedoch dem Anscheine nach etwas unzufriedenen, melancholischen Menschen.

Sein Vater, welcher sich zu London in hohen Kreisen bewegt hatte, war dort als der „Abyssinische Prinz" bekannt; ob aber dieser Titel ein wirklicher war, oder

von damals 24 Jahren, der Sohn eines afrikanischen Vaters und einer deutschen oder polnischen Mutter, im Violinspiel Schüler von Giornovichi (Jarnowic). Derselbe hatte schon im Alter von zehn Jahren in London mit dem größten Beifall öffentlich gespielt und stand als Musiker in Diensten des Prinzen von Wales, nachmaligen Königs Georg IV., war nie in Amerika und verstand höchst wahrscheinlich von einem Schiffe und der Wissenschaft der Seefahrt gerade soviel, wie gewöhnliche Seeleute von der Violine und den Geheimnissen des musikalischen Satzes verstehen. Er ist zwischen 1840 und 1850 gestorben. Im Jahre 1802 erhielt er Urlaub, um seine Mutter in Dresden zu besuchen und die Bäder von Teplitz und Karlsbad zu gebrauchen. Dieser Urlaub wurde verlängert, damit er einige Monate in Wien zubringen könne. Sein Auftreten in Dresden [1]) sowohl vor dem großen Publikum als in Privatkreisen hatte

---

ihm nur im Scherz nach Dr. Johnsons „Rasselas" beigelegt, ist eine Sache von zweifelhafter Sicherheit. Ob Bridgetower sein wirklicher Name war, und wie er zu demselben gelangte, wie er seinen Weg nach Biala fand und sich mit einer deutschen oder polnischen Frau verheiratete usw., über alle diese und ähnliche Dinge sind wir in völligem Dunkel. Wir wissen, daß er vor 1790 mit seinem Sohne Georg in London war, und daß 1802 seine Frau und ein anderer Sohn, der Violoncellspieler war, in Dresden wohnten.

Die früheste Notiz über Georg Br. in unseren Sammlungen ist enthalten in einem „Auszug eines Schreibens von Hrn. Abt Vogler aus London, den 6. Juni 1790", gedruckt in Boßlers Musikalischer Korrespondenz vom 7. Juli jenes Jahres:

„Verwichenen Mittwoch den 2ten Juni habe ich einem Konzert hier in Hannover Square beigewohnt, wo zwei junge Helden auf der Violine miteinander wetteiferten, und allen Liebhabern und Kunstrichtern während drei Stunden die angenehmste Unterhaltung zu verschaffen wußten. Wechselseitig ließen sie sich mit Konzerten hören, und jedem wurde immer der wärmste Beifall zugeklatscht. Das Quartett aber, das von lauter jungen Virtuosen, die zusammen keine 40 Jahre hatten, gespielt wurde, übertraf durch das Verdienst eines feinen launigten, witzigen und dabei gleichen vereinten Vortrags alle Erwartung, die je die größten bejahrten Virtuosen befriedigen können. Die erste Violine spielte Clement aus Wien, acht und ein halb Jahr, die zweite Bridgetower aus Africa, zehn Jahr alt."

Der Prinz von Wales, nachmals König Georg IV, zog den jungen Mann in seinen Dienst als ersten Violinspieler im Pavillon zu Brighton.

[1]) Sein erstes Konzert daselbst fand nach den Dokumenten, aus welchen diese Notizen genommen sind, am 24. Juli 1802 im Böhmischen Saale statt, unter der Leitung von Schultz, Kurf. Sächs. Kammermusikus. Das Programm war: 1. Symphonie von Mozart; 2. Violinkonzert; 3. Stück einer Symphonie; 4. Serenade von Viotti; 5. Stück einer Symphonie; 6. Violin-Variationen.

Ein zweites Konzert fand am 18. März 1803 statt, in welchem Mlle. Grünwald angekündigt war; jedoch ein noch erhaltener Brief ihres Vaters vom 17. teilt dem Konzertgeber mit, daß seine Tochter sich erkältet habe und nicht imstande sei,

ihm so günstige Empfehlungsbriefe verschafft, daß sie ihm Zugang zu den höchsten musikalischen Kreisen der österreichischen Hauptstadt bereiteten, in welcher er wenige Tage vor seinem Zusammentreffen mit Held bei Schuppanzigh angelangt war. Die hier mitgeteilten Briefe des Grafen Dietrichstein an Bridgetower besaß Herr Samuel Appleby in Brighton[1]). Der für unsere Biographie wichtigste lautet:

---

aufzutreten. Das Programm, mit Ausschluß der Singstücke, war folgendes: I. Teil. 1. Symphonie von Beethoven; 3. Violinkonzert von Mr. Bridgetower. II. Teil. 1. Konzert für Violoncell von Mr. F. Bridgetower; 3. Rondo für Violine. Madame Elliot eröffnete die Subskription zu diesem Konzerte mit 18 Billetts.

Eine dritte Subskription, eröffnet von derselben Dame mit 25 Billetts, bezieht sich auf ein Konzert vom 26. April; wenn aber überhaupt ein drittes gegeben worden ist, so muß es mehrere Wochen früher stattgefunden haben; denn wie wir im Texte sehen, war der Violinist bereits am 16. April in Wien.

Aus einer Reihe von Briefen geht hervor, daß Bridgetowers Mutter dauernd in Dresden wohnte, wo vielleicht noch weitere Einzelheiten in bezug auf die Familie entdeckt werden könnten, wenn jemand den Wunsch danach hegen sollte.

Es existiert ein Brief von Friedrich Lindemann — ebenfalls Mitglied des Orchesters des Prinzen von Wales — datiert von Brighton den 14. Januar 1803, worin folgende Stelle vorkommt (aus dem Englischen):

„Billy Cole sendete mir Ihren eingeschlossenen Brief nach Brighton, welchen ich selbst in des Prinzen Hand übergab; er wurde in meiner Gegenwart gelesen, und S. K. H. billigte den Brief als durchaus geeignet und schien sehr befriedigt. Er gewährte und billigte auch Ihre Bitte, nach Wien zu gehen. So viel für diesmal."

[1]) Die folgenden weitern Briefe des Grafen Moritz Dietrichstein (sämtlich von den Originalen kopiert) gewähren das lebendigste Bild, welches wir nur irgendwo gefunden haben, von der Aufnahme, welche in jenen Tagen ausgezeichneten Virtuosen von seiten des Wiener Adels zuteil wurde, und von ihrem Verfahren bei Veranstaltung von Konzerten. Dieselben sind ohne Datum; wir haben sie in die Reihenfolge gebracht, welche ihr Inhalt als die richtige anzuzeigen schien. Der oben im Text gegebene gehört wohl hinter den dritten.

1. Le Prince de Lobkowitz vous prie, Monsieur, de lui faire l'honneur de passer chez lui, aujourd'hui a une heure apresmidi, ou il aurait le plaisir de vous entendre. — Il m'a chargé de vous le dire; je vous ai cherché hier soir au Concert de Madame Mara, mais vous n'y étiez pas apparemment. Je serai chez le Prince avant 1 heure; je suppose qu'il vous engagera à jouer les quatuors de Beethoven. Ce sera une satisfaction bien vive pour moi, de pouvoir ajouter l'admiration, que vos talens font naitre, à l'interêt que vous inspirez deja. Veuillez bien agréer l'assurance de ma consideration distinguée.

Jeudi Matin.

Maurice Dietrichstein.

2. Je vous demande mille pardons, Monsieur, de vous avoir quitté si promptement aujourd'hui. Je ne vous ai pas proposé de venir diner

„Mon cher ami.

Allez demain matin a huit heures precises chez le Prince Lichnofsky. Vous dejeunerez chez lui et il vous conduira lui-même chez Beethoven, pour l'engager à remplier vos voeux. Je de-

---

chez moi, parce que ma femme était indisposée. Cependant je vous prie, de me faire cet honneur demain, — j'y compte bien surement et je me flatte que vous ne me refusez pas. Si vous vouliez vous trouver à midi sur le Kohlmarkt, nous irions ensemble chez le Prince Lobkowitz, qui est tout-a-fait en extase, depuis qu'il a eu le plaisir de vous entendre.

Soyez bien convaincu, que je partage les sentimens, car il est impossible d'arriver à un plus haut degré de perfection.

Je passerai chez vous demain matin, et je vous prie de croire, que je m'empresserai à vous rendre tous les services dont je serai capable. Je suis avec la consideration la plus distinguée,

votre tres obeissant serviteur

Jeudi Soir. Maurice Dietrichstein.

3. Je vous envoye ici vos violons, puisque vous pourriez peut-être en faire usage aujourd'hui. Comme je n'ai pas vu le Prince Lobkowitz, j'ignore, s'il y a musique chez lui. En tout cas je viendrai vous prendre demain apres 2 heures, pour conduire chez le Prince Lichnowsky, ou nous dinons. Mais je vous supplie d'y jouer vos duos avec Krafft. Parlez-lui aujourd'hui, et qu'il apporte aussi les nouveaux quatuors d'Haydn. Mais surtout vos Duos, je vous en prie instamment, car je sais comme en est ici; je connais mon Monde. Adieu. Tout à vous.

Maurice Dietrichstein.

4. J'ai parlé aujourd'hui au Prince Lichnofsky, et apres mure reflexion, nous croyons que vous devriez presenter votre souscription aux personnes marquées dans la feuille ci-jointe, et qui seront prevenues la plupart par nous deux et par d'autres.

N'oubliez pas d'aller chez les Princes Esterhazy et Lubomirsky et chez le Baron Braun et le Comte Fries qui pouvra aussi vous donner de bons conseils; et en général chez les personnes auxquelles vous avez remis des lettres. Il serait bon de leur remettre en même tems une affiche du Concert.

Maurice Dietrichstein.

5. Voici, mon cher ami, une autre liste des personnes ou vous devez aller. En general, allez partout ou vous poudrez, car on fait cela ici, et n'oubliez pas tous les Anglais, tels que Windham et d'autres. Si vous pouviez passer demain matin chez moi, j'en serais enchanté.

Vendredi matin. Maurice Dietrichstein.

Je crois vous avoir marqués des personnes, qui repondront à l'idée que je me forme de leur goût.

vais y aller avec vous, mais j'ai fait une confusion, je ne puis pas. Faites mes excuses au Prince et dites lui, que, comptant sur son amitié, je suis persuadé qu'il vous y mènera sans moi. Montrez-lui ce billet et soyez sûr que je prierai pour vous en attendent. Je compte vous voir après-demain matin, pour en savoir le resultat. Faites en attendant vos arrangemens et consultez le Prince.

Maurice Dietrichstein."

Die in diesem Briefe erwähnten Wünsche Bridgetowers gingen ohne Zweifel dahin, daß Beethoven ihm seine Unterstützung in einem öffentlichen Konzerte gewähren möge; was dieser auch bereitwillig tat. Das Datum dieses Konzertes hat nicht genau bestimmt werden können: wahrscheinlich fand dasselbe am 24. Mai statt. Unter den Papieren Bridgetowers, welche Mr. Appleby dem Verfasser zur Verfügung stellte, befindet sich ein Gesuch vom 9. Mai an die Polizei[1]) um die Erlaubnis, Montag den 16. in der Augartenhalle ein öffentliches Konzert geben zu dürfen: eine Notiz auf der Rückseite gewährt die Erlaubnis, ein solches am 22. zu veranstalten. Außerdem enthalten jene Papiere eine Subskriptionsliste für eine Akademie am Dienstag den 17., und eine weitere für ein Konzert am 24.[2]) Die wenigen gleichzeitigen Notizen in den gedruckten

---

1) „Wohllöbl. K. K. Ober-Polizey-Direction!

Unterzeichneter Tonkünstler bittet unterthänigst ihm die gnädige Erlaubniß ertheilen zu wollen, womit er künftigen Montag, das ist den 16. d. M. in dem allhiesigen K. K. Augarten eine Musikalische Academie gegen Erlag von 2 fr. pr. Billet zu seinem Vortheil geben dürfte.

Er stützet seine Bitte auf nachstehende Gründe:

1) Ist er dermahlen als Tonkünstler in wirklichen Diensten Sr. Durchlauchtigsten Hoheit des Kronprinzen von Engellandt,

2) Hat er sich schon in mehreren Theilen Europas auf der Violin mit allgemeinem Beifall und Auszeichnung hören lassen, und

3) Wird er auch von dem hiesigen hohen Adel geschätzt und unterstützt, und so wünscht er sich auch hier öffentlich Ehre einzulegen.

Wien den 9ten May 803.

August Bridgetower."

Auf dem Rücken dieser Eingabe steht:

„Dem Bittsteller wird hiermit die Erlaubniß zur Abhaltung inberührter musikalischer Akademie auf den 22. dieses Monats Nachmittags um 1 Uhr im K. K. Augarten ertheilt, dessen die K. K. Polizey Bezirks Direction in der Leopoldstadt rathschl. ex. off. zu erinnern.

Pr. K. K. Oberpolizey Direction. Wien den 11ten May 803."

2) Souscription de Concert de Mr. Bridgetower (Premier Violon de S. A. R. le Prince de Galles) à l'Augarten, Mardi de 17 de Mai, 1803. Le Billet a une Ducat.

Tagesblättern lassen alle den Tag unbestimmt, machen es aber ziemlich gewiß, daß nur eine „Akademie" gegeben wurde. Die Frage könnte an sich unbedeutend erscheinen; sie erhält aber ein wesentliches Interesse in-

---

L'Envoyé d'Angleterre	50	Billets	(durchstrichen
Le Prince Lichnowsky	6	„	
Le Prince Lobkowitz	12	„	250 fl.
Le Prince de Schwarzenberg . .	12	„	
Le Comte de Czernin	3	„	
Le Comte de Schoenborn . . .	2	„	payé
Le Comte de Zinzendorf . . .	1	„	payé
	370 f.		

Dieses Konzert scheint nicht stattgefunden zu haben.

Souscription de Concert de Mr. Bridgetower, Premier Violon de S. A. R. le Prince de Galles à l'Augarten, Mardi de 24. Mai.

Le Billet a une Ducat.

L'Envoyé d'Angleterre	50	Billets	
Le Prince Esterhazy	10	„	
Le Prince Lobkowitz	20	„	
Le Prince Schwarzenberg . . .	10	„	
Le Prince Lichnowsky	10	„	
Le Prince Lubomirsky	3	„	
Le Comte S. Palffy	4	„	
Le Prince Odescalchi	4	„	
Madame la Comtesse Lanckorousky (?)	2	„	100
La Comtesse Rzawusky	2	„	
Le Comte Rasomowsky	5	„	100
La Princesse Jean Liechtenstein .	2	„	
Comtesse de Majlath	2	„	
La Princesse Ruspoli	4	„	
Le Chevalier Donett	2	„	
Le Comte F. d'Erdödy	4	„	
Ctess Charles de Zichy	4	„	215
Le Cte R. de Wrbna	3	„	
Prince de Kaunitz	6	„	
J. B. de P.	5	„	
Maurice Cte de Fries	25	„	
Princesse de Liechtenstein . . .	2	„	
Le Comte M. Dietrichstein . . .	13	„	
Le Comte Ferdinand Palffy . .	2	„	305
Le Comte de Hardenberg . . .	10	„	
Le Comte Trautmannsdorf . . .	2	„	
Le Comte de Fürstenberg . . .	5	„	
Baronne d'Aichelbourg	2	„	
Le Baron Franz Nartory . . .	12	„	
Jean de Tost	12	„	
Total 1140 fl.			

folge der Verbindung Beethovens mit diesem Konzerte; denn der Tag desselben war zugleich das Datum der Vollendung und ersten Aufführung der Kreutzersonate.

„Die berühmte Sonate in A moll (Opus 47) mit Violin-Concertante, Rudolph Kreuzer in Paris dedicirt", schreibt Ries S. 82, „hatte Beethoven ursprünglich für Bridgetower, einen englischen Künstler, geschrieben. Hier ging es nicht viel besser (nämlich als mit der Hornsonate für Punto, welche bis zum letzten Augenblicke verschoben wurde), obschon ein großer Theil des ersten Allegros früh fertig war. Bridgetower drängte ihn sehr, weil sein Concert schon bestimmt war und er seine Stimme üben wollte. Eines Morgens ließ mich Beethoven schon um halb fünf Uhr rufen und sagte: ‚Schreiben Sie mir diese Violinstimme des ersten Allegro's schnell aus.' — (Sein gewöhnlicher Copist war ohnehin beschäftigt.) Die Clavierstimme war nur hier und da notirt. — Das so wunderschöne Thema mit Variationen aus F dur hat Bridgetower aus Beethoven's eigener Handschrift im Concerte im Augarten, Morgens um acht Uhr, spielen müssen, weil keine Zeit zum Abschreiben war. Hingegen war das letzte Allegro in $^6/_8$ A dur in der Violin- und Clavier-Stimme sehr schön abgeschrieben, weil es ursprünglich zu der ersten Sonate (Opus 30) in A dur mit Violine, welche dem Kaiser Alexander dedicirt ist, gehörte. Beethoven setzte nachher an dessen Stelle, da es doch für diese Sonate zu brillant sei, die Variationen, die sich jetzt dabei finden[1]."

Bridgetower war aufmerksam genug, in seinem Exemplar der Sonate eine Notiz über jene erste Aufführung zu hinterlassen, welche wir hier in deutscher Übersetzung mitteilen[2]:

---

[1]) Folgende Mitteilung Czernys über diese Sonate wird ebenfalls von Interesse sein. „In der, für Bridgetower geschriebenen und Kreuzer gewidmeten Violinsonate Op. 47 (von welcher der erste Satz in 4 Tagen componirt wurde, und die andern zwei (?) schon früher für eine andere Sonate fertigen Sätze beigefügt wurden) soll die Schlußstelle

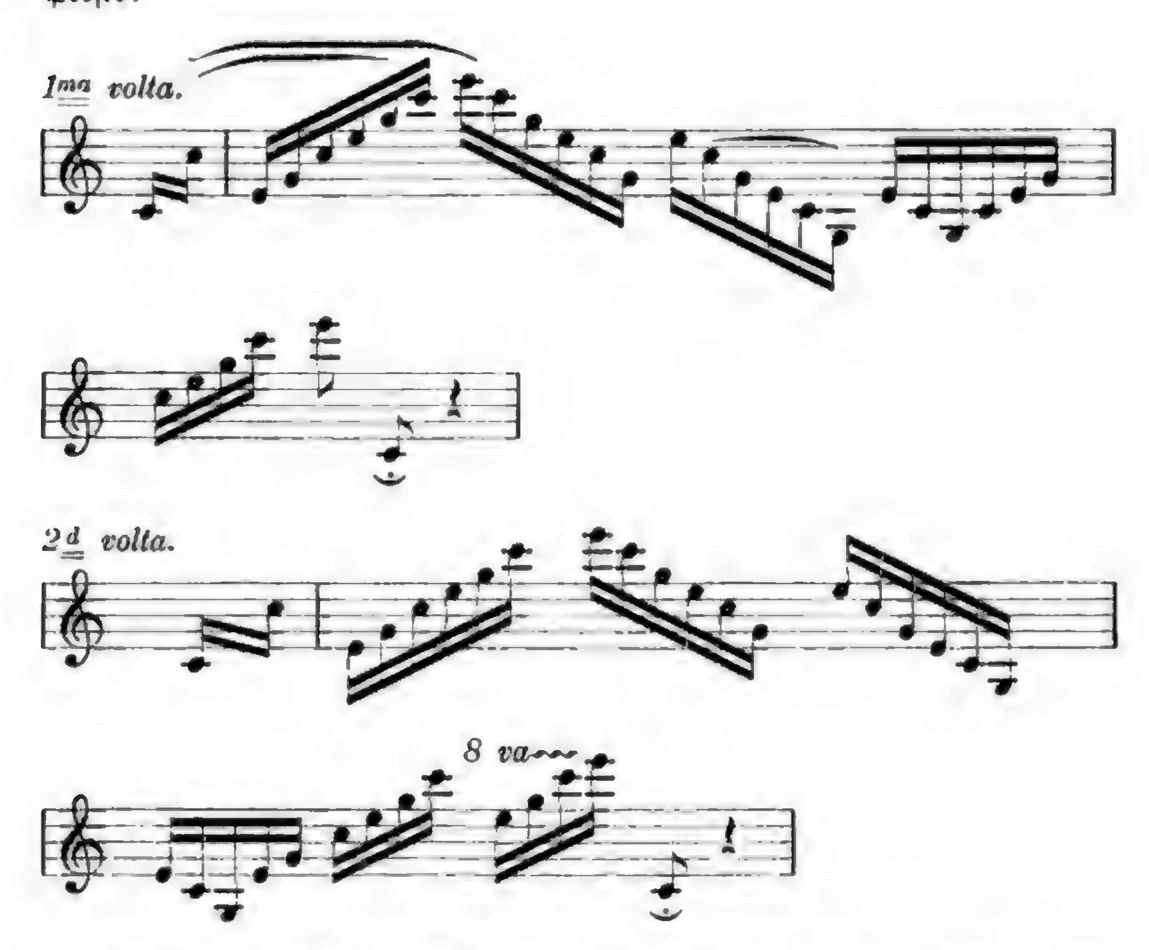
aus einem schon früher erschienenen Kreuzerschen Werke entlehnt sein. So versicherte mich gleich nach Erscheinen der Beethovenschen Sonate ein französischer Tonkünstler (1805). Es wäre der Mühe werth es zu ergründen. Vielleicht ist dies die Ursache der Dedication." Und ferner: „Bridgetower war ein Mulatte und spielte sehr extravagant, als er die Sonate mit Beethoven spielte, lachte man sie aus."

[2]) Ihre Kenntnis verdankt der Verfasser ebenfalls Mr. Appleby.

„Beethovens Op. 47 betreffend.

Als ich ihn zu Wien in dieser concertirenden Sonate begleitete, ahmte ich bei der Wiederholung des ersten Theiles des Presto den Lauf im 18. Tacte der Pianofortepartie dieses Satzes in folgender Weise nach:

In der Begleitung von Beethovens Op. 47, anstatt des 9. Tactes vom Presto:



Er sprang auf, umarmte mich und sagte: ‚Noch einmal, mein lieber Bursch!‘ Dann hielt er das offene Pedal während dieses Laufes auf dem Tone C bis zum neunten Tacte aus.

Beethovens Ausdruck im Andante war so rein (so chaste), was jederzeit den Vortrag seiner langsamen Sätze characterisirte, daß man einstimmig verlangte, daß dasselbe zweimal wiederholt würde.

George Polgreen Bridgetower.“

Folgende Briefe Beethovens an Bridgetower befinden sich ebenfalls in Mr. Applebys Besitze.

1) (Ohne Datum.) „Kommen Sie, mein lieber B. heut um 12 Uhr zu Graf Deym, d. i. dahin, wo wir vorgestern zusammen waren, sie wünschen vielleicht etwas so von ihnen spielen zu hören, das werden sie schon sehen, ich kann nicht eher als gegen halb 2 Uhr hinkommen, und bis dahin freue ich mich im bloßen Andenken auf sie, sie heute zu sehen. —

ihr Freund

Beethoven.“

2) (Ohne Datum.) „Haben Sie die Gefälligkeit mich um halb 2 Uhr auf dem Graben am Tarronischen Kaffeehaus zu erwarten, wir gehen alsdann zur Gräfin Guicciardi[1]), wo sie zum speisen eingeladen sind.

Beethoven."

Außerdem finden wir Bridgetower in einem Briefe Beethovens an den Baron von Wetzlar erwähnt, dessen Kenntnis wir derselben Quelle verdanken.

„A Monsieur Baron Alexandre de Wetzlar.

Von Hauß am 18. Mai.

Obschon wir uns niemals sprachen, so nehme ich doch gar keinen Anstand Ihnen den Ueberbringer dieses Hr. Brischdower, einen sehr geschickten und seines Instruments ganz mächtigen Virtuosen zu empfehlen — Er spielt neben seinen Concerten auch vortrefflich Quartetten, ich wünsche sehr, daß Sie ihm noch mehrere Bekanntschaften verschaffen. — Lobkowitz und Fries und allen übrigen vornehmen Liebhabern hat er sich vortheilhaft bekannt gemacht. —

ich glaube, daß es gar nicht übel wäre, wenn sie ihn einen Abend zur Therese Schönfeld führten, wo so ich weiß manche Freunde auch hinkommen oder bei ihnen. — ich weiß daß Sie mirs selbst danken werden ihnen diese Bekanntschaft gemacht zu haben —

Leben Sie wohl mein Herr Baron —

ihr

ergebenster

Beethoven."

Im „Freimüthigen" findet sich unterm 1. August 1803 folgendes über ihn:

„Herr Bridgetower, in Diensten des Prinzen von Wallis, hatte ein volles Haus, auch ist er wirklich ein sehr starker Violinspieler, der große Schwierigkeiten mit glücklicher Kühnheit und Leichtigkeit überwindet. Nur war die Komposition des Concertes selbst, ebenfalls von H. Bridgetower, grell, und das Streben nach Sonderbarkeit und Originalität so weit als möglich getrieben: ein Mode, welche, ob sie gleich durch das Beispiel mehrerer großen Meister allgemein zu werden drohet, doch den unbefangenen Zuhörer nie befriedigen wird."

Als Bridgetower in späteren Jahren mit Mr. Thirlwall über Beethoven sprach, erzählte er ihm, daß er zu der Zeit, als die Sonate Op. 47 komponiert wurde, mit dem Komponisten beständig zusammen gewesen sei, und daß die erste Abschrift jener Sonate eine Widmung an

---

[1]) Man beachte die lebhaften Beziehungen zu Graf Deym und Gräfin Guicciardi noch im Mai 1803. Es ist dies zugleich ungefähr die Zeit, in welche der Bericht der Memoiren der Gräfin Therese Brunswik den Beginn der zwischen Franz Brunswik und Beethoven geschlossenen innigen Freundschaft setzt.

ihn getragen habe; ehe er aber von Wien abreiste, hätten sie einen Streit wegen eines Mädchens miteinander gehabt (?) und Beethoven habe nunmehr das Werk Rudolf Kreutzer dediziert.

Als Beethoven aus dem Hause am Peter ins Theatergebäude zog, nahm er seinen Bruder Karl (Caspar) zu sich, um bei ihm zu wohnen[1], wie er auch 20 Jahre später seinem Faktotum Schindler ein Zimmer abgab. Karl besorgte nun in größerem Maßstabe seine Korrespondenz, nicht immer zur Freude der Beteiligten. Der Umzug ins Theater fand nach Seyfried vor dem Konzert am 5. April statt, was durch die neue Adresse des Bruders bestätigt wird, die in dem Staatsschematismus für 1803 enthalten ist, da diese jährliche Veröffentlichung in der Regel im April zur Verteilung fertig war.

Einer der 1909 von Leop. Schmidt aus dem Archive der Firma Simrock veröffentlichten „Beethovenbriefe", ein Geschäftsbrief Karls vom 25. Mai 1803, bestätigt die Wohnung im Theater und zugleich Karls Tätigkeit als Korrespondent und auch als Arrangeur. Der „geschickte Komponist" ist er wohl selber (vgl. jedoch S. 338, Anm. 3):

„H. Simrock in Bonn.

Wien 25. May 803.

Hochgehrtester Herr!

Weil Ihre Antwort auf meinen Brief im 7ber vorigen Jahres so spät hier angekommen ist, so war ich bis jetzo nicht im Stande Sie mit 3 Sonaten noch mit etwas anderm zu versehen.

Gegenwärtig können Sie nun unter folgenden Bedingungen erhalten, wenn z. B. ein Werk in London Leipzig Wien und Bonn zugleich erscheint, so können Sie ein Exemplar von einem Werke wie dasjenige ist welches erscheinen soll um 30 ♯♯ haben, ist eine Große Sonate mit Violin. Dann können Sie auch eine große Simphonie aleine um 400 fl haben. Wenn Sie die Sonaten welche in Zürich erschienen, nachstechen wollen, so schreiben Sie uns damit wir Ihnen ein Verzeichniß von einigen 80 fehler schicken welche darinnen sind.

Jetz werden die meisten Klaviermusikalien und auch Instrumentalstücke von meinem Bruder und unter Aufsicht durch einen geschickten Komponisten arangiert, so sind schon mehrere Instrumentalstücke sehr brauchbar für das Klavier mit und ohne Begleitung fertig und andere Stücke in Quartetten arangiert. eins ins ander können Sie um 14 ♯♯ haben. Ich glaube der

[1] „Hr. Karl v. Beethoven, wohnt auf der Wien 26", s. Staatsschemat. 1803, S. 150, u. 1804, S. 154. — „Hr. Ludwig van Beethoven, auf der Wien 26", s. Auskunftsbuch 1804, S. 204. „An der Wien Nr. 26. Bartolomä Zitterbarth, K. K. Priv. Schauspielhaus" — s. Vollständ. Verzeichnis — „aller der . . . numerirten Häuser, deren Eigenthümer" . . . Wien 1804, S. 133.

Antrag ist sehr vortheilhaft, Weil Sie mit geringem Aufwand große Summen gewinnen könnten.

Haben Sie die Güte mir hierüber bald Antwort zu schreiben.

ihr ergebenster
K. v. Beethoven."

Adresse
A ∾ Beethoven
in Wien
abzugeben im Theater an der Wien
im 2ten Stock.

Als die Kreutzersonate herausgekommen (angezeigt von Träg 18. Mai 1805), bestätigte Karl den Empfang mit den folgenden Zeilen an Simrock (Beethovens Briefe an Simrock S. 14):

„Hochgeehrter H.

Mein Bruder hat die Sonate erhalten, das äußere sowohl, als die Richtigkeit derselben hat ihn recht gefreut.

Von jedem unserer Verleger bekommen wir 6 Exemplare [1], habe Sie die Güte noch 5 hier im Ind. Comt. anweisen zu lassen. Wenn Sie ferner etwas brauchen, belieben Sie es nur einige Zeit vorher zu bestellen.

Simrock war mit den Brüdern Beethoven seit ihrer Kindheit bekannt und trug kein Bedenken, ihnen in Ausdrücken, die nicht mißverstanden werden konnten, seine Meinung zu sagen. So ließ er bei dieser Gelegenheit Karl eine strenge Zurechtweisung für seine Anmaßung zukommen in einem Briefe, der in einen solchen an Ferd. Ries vom 30. Juli 1805 eingeschlossen war. In letzterem schrieb er mit Beziehung darauf folgendes:

„Eben hatte ich durch Einschlag an Hrn. K. v. Beethoven ein paar Zeilen an Dich abgesandt, als ich Dein Schreiben vom 16. erhalte, worin der Einschlag v. Hrn. v. Beethoven war, dem ich diesen kleinen Einschlag wieder zurückzugeben bitte. Du kannst es nach Belieben mit ein wenig Oblaten versiegeln, wenn Du es gelesen hast. Ich glaube nicht zu viel gesagt zu haben, ein solch impertinentes Begehren verdiente freilich eine kürzere und derbere Abfertigung, denn mir kommt der Hr. Carl unverbesserlich vor. Verlangt der Herr L. v. Beethoven noch einige Exempl., so habe ich Dir bereits im letzteren geschrieben, Du könntest solche bei Träg für meine Rechnung dort abnehmen."

Der Brief an Karl von Beethoven lautet wie folgt:

„Bonn den 30. Juli 1805.

Durch Einschlag des Herrn Ries wurde ich von Ihnen durch ein paar Zeilen beehrt, die mir sehr sonderbar und unbegreiflich vorkommen. Eigent-

[1] Von André forderte er sogar 8 Exemplare, vgl. S. 358.

lich was Sie wollen, besteht, wie ich glaube, vornehmlich in diesen Zeilen: ‚von jedem unserer Verleger bekommen wir 6 Exemp. Haben Sie die Güte noch 5 hier im Ind. Comt. anweisen zu lassen.“ — ? Es ist nicht wohl möglich, daß in den paar Jahren, daß ich französisch geworden bin, meine Muttersprache so ganz verlernt haben sollte, besonders da ich noch größtentheils mit Deutschen Geschäfte mache. Ich verstehe noch Deutsch, aber ich begreife nicht, was Sie mit dem Worte unserer Verleger und wir sagen wollen. Das Wörtchen, wenn das so ist, so belieben Sie sich an L. zu wenden. Die Sonate Op. 47 habe ich von Louis van Beethoven abgekauft, und in seinem Brief hierüber steht kein Wort von einer Gesellschaft, an die außer dem an ihn bezahlten Honorare noch 6 Exempl. abgegeben werden sollten, welches doch auch bemerkt zu werden verdiente; so war ich der Meinung, als mache Louis van Beethoven seine Compositionen allein selbst; was ich aber gewiß weiß, ist, daß ich die mir auferlegte Conditionen genau erfüllt habe, und an Niemand mehr etwas schuldig bin.“

Zu Anfang der heißen Jahreszeit sehen wir Beethoven, seiner Gewohnheit gemäß, einige Wochen in Baden zubringen, um sich zu erholen und seine Tätigkeit nach dem unregelmäßigen, aufregenden und ermüdenden städtischen Leben des Winters wieder zu beleben, ehe er seine Sommerwohnung bezog. Die Lage der letzteren beschreibt er in folgendem Briefe an Ries[1]):

„Daß ich da bin, werden Sie wohl wissen. Gehen Sie zu Stein und hören Sie, ob er mir nicht ein Instrument hierher geben kann — für Geld. Ich fürchte, meines hierher tragen zu lassen. Kommen Sie diesen Abend gegen 7 Uhr heraus. Meine Wohnung ist in Oberdöbling Nr. 4 die Straße links, wo man den Berg hinunter nach Heiligenstadt geht.“

J. Böck (Gnadenau) hat in der „Musik“ II. 6 festgestellt, daß das Haus, in welchem Beethoven die Eroica geschrieben (das Eroica-Haus, gegenüber dem Theodor Körner-Haus und Bauernfelds Sterbehaus — alle drei tragen Gedenktafeln), Döblinger Hauptstraße 92, noch jetzt die alte Nummer als Nr. 4 der Hofzeile trägt, welche sie 1802 erhielt. „Die alte Hofzeile bildete einen Teil der heutigen Hauptstraße bis ungefähr zur Gebhardtgasse; die Kirchenzeile dagegen bildete die linke, die Bachzeile die rechte Seite der Herrengasse, die seit der letzten Erweiterung Hofzeile heißt.“ Thayer suchte das Haus in der Herrengasse und konnte es daher nicht finden. 1890 erhielt das Haus, bei dessen Bewohnern noch die Tradition von Beethovens Aufenthalt lebte, eine Gedenktafel (gestiftet von der Gemeinde, dem Hausbesitzer und dem Döblinger Männergesangverein). Im Jahre 1803 befanden sich Gärten, Weinberge und grüne Felder vor

[1]) Not. S. 128. Ries setzt das Billett ins Jahr 1803.

und hinter dem Hause. Freilich war der Weg von da zu den Plätzen, an welchen im vorhergehenden Sommer die zweite Symphonie komponiert worden war, eine halbe Stunde weiter als von Heiligenstadt; dafür lag es aber um so näher bei der Stadt und bei jenem Arme der Donau, welcher der Kanal heißt, während sich beinahe unter seinen Fenstern die Schlucht des Krottenbaches befand, welcher Döbling von Heiligenstadt trennt; bei ihrer Fortsetzung nach dem Innern des Landes breitet dieselbe sich zu einem anmutigen Tale aus, welches damals sehr einsam und noch sehr schön war. Dies war das Haus, dieser der Sommer, und diese die Umgebung, in welcher der Komponist die Entwürfe ausarbeitete, welche während der vergangenen fünf Jahre Form und Gestalt in seinem Gemüte gewonnen hatten, zu denen Bernadotte den ursprünglichen Impuls gegeben hatte, und welche wir als die heroische Symphonie kennen. —

Wir wenden uns wieder zu Stephan von Breuning und ein paar neuen Freunden Beethovens. Erzherzog Karl war durch ein Patent vom 9. Januar 1801 zum Chef des „Staats- und Konferenzial-Departements für das Kriegs- und Marinewesen“ ernannt worden und bekleidete diese Stellung noch, trotz seiner Erhebung zu den Funktionen des Hoch- und Deutsch-Meisters. Außer den zahllosen Verpflichtungen, welche ihm infolge zweier so hohen und verantwortlichen Ämter oblagen, unternahm er es doch noch außerdem, eine weitreichende Reform in der Leitung der Geschäfte des Kriegsdepartements durchzuführen. Für unsern Zweck genügt es zu erwähnen, daß er am 7. Januar 1803 „wichtige Instructionen in Hinsicht auf den Geschäftskreis und Gang des Hofkriegsraths u. s. f.“ erließ (vgl. Wurzbachs Lex.), gemäß welcher die Zahl der Sekretäre und Konzipisten von vier respektive drei, wie sie in dem Staatsschematismus von 1803 enthalten sind, bis auf sieben oder fünf vermehrt wurde, welche der Staatsschematismus von 1804 nennt. Von diesen fünf Konzipisten, welche nicht alphabetisch, sondern nach dem Range aufgezählt wurden, war Stephan von Breuning der zweite, Ignaz von Gleichenstein der fünfte; beide erscheinen in diesem Jahre zum ersten Male. Man darf annehmen, daß der Erzherzog das große geschäftliche Talent, den unermüdlichen Pflichteifer und die vollkommene Zuverlässigkeit Breunings in dem Deutschen Hause kennen gelernt hatte, und daß auf seine spezielle Aufforderung der junge Mann damals den Dienst des Ordens mit dem des Staates vertauschte. Jedenfalls erhielt Breuning die Stelle dadurch, daß zwei der früheren Konzipisten zum Range von Sekretären befördert wurden, während nur noch ein älterer

Besitzer mit Namen Pluviers über ihm stand. Deutlich ist zu erkennen, daß die jungen Rheinländer damals in Wien durch mehr als gewöhnliche Bande aneinander gefesselt waren. Die meisten derselben waren vor der französischen Tyrannei geflohen und unterlagen der Konskription[1], wenn sie an ihren Heimatsorten betroffen wurden; es bestand daher außer der Anhänglichkeit an die Heimat noch ein gemeinsames Gefühl der Verbannung, welches sie vereinigte.

Daß zwischen Breuning und Gleichenstein, zwei liebenswürdigen und begabten jungen Leuten, die auf diese Weise in täglichem Verkehr standen, eine innige und warme Freundschaft sich bildete, war natürlich. Eine weitere unausbleibliche Folge dieses Verhältnisses aber war die Einführung Gleichensteins bei Breunings Freunde Beethoven.

Ein anderer junger Rheinländer, mit welchem Beethoven gerade damals in Wien bekannt wurde, und welcher das freundschaftliche Vertrauen, das der Komponist ihm erwies, mit warmer persönlicher Zuneigung zu ihm und unbeschränkter Bewunderung für sein Genie erwiderte, war Willibrord Joseph Mähler, geboren 1778 zu Ehrenbreitenstein, gestorben 20. Juni 1860 als pensionierter Hofsekretär im Alter von 82 Jahren in Wien, ein Mann von sehr bedeutenden und mannigfaltigen künstlerischen Anlagen. Da er dieselben jedoch nur als Dilettant, und ohne sich auf eine bestimmte einzelne Kunst zu beschränken, betrieb, so brachte er es in keiner derselben zu einem höheren Grade von Auszeichnung. Er schrieb ganz anerkennenswerte Verse und komponierte durchaus korrekte und nicht ungefällige Musik dazu; er sang gut genug, um in Boeckhs „Merkwürdigkeiten der Haupt- und Residenzstadt Wien (1823)" als „Dilettant im Singen" genannt zu werden; und er malte hinlänglich geschickt, um an einer andern Stelle bei Boeckh als „Dilettant in der Portrait-Malerei" Erwähnung zu finden. In der Zeit von 1804—5 malte er jenes Bild Beethovens, welches noch jetzt im Besitze der Beethovenschen Familie ist (von der Witwe des Neffen Karl erbte es deren Tochter, Frau G. Heimler), ein zweites um 1814—15 — Mähler erinnerte sich des genauen Datums nicht —, welches aus dem Besitz von Mählers Erbin Louise Quadflieg in den von Th. von Karajan kam. Ein Duplikat besitzt die Gesellschaft der Musikfreunde in Wien[2]. Auch andere jetzt im Besitze der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien befindlichen Porträts

[1] Hierzu bemerkt Gerhard von Breuning, daß sein Vater nicht der Konskription unterlag.

[2] Über Beethovens Bildnisse schrieb ausführlich Th. von Frimmel in „Neue Beethoveniana" S. 189 ff. (1890) und „Beethovenstudien" Bd. II. (1905).

sind von seiner Hand; zwei oder drei der besten Erzeugnisse seiner Geschicklichkeit wurden von einem Herrn in Boston angekauft. Mähler hat auch Julia von Vering, die Braut Stephan von Breunings, zweimal gemalt (die Bilder waren im Besitz Gerhards von Breuning).

Bald nachdem Beethoven aus seiner Sommerwohnung in seine Wohnung im Theatergebäude zurückgekehrt war, wurde Mähler, der damals eben in Wien angekommen war, von Breuning bei ihm eingeführt. Sie fanden Beethoven tätig bei der Arbeit, beschäftigt, die Sinfonia eroica zu beendigen. Nachdem sie sich einige Zeit unterhalten, äußerte Mähler den Wunsch, Beethoven spielen zu hören. Statt einer freien Phantasie spielte Beethoven seinen Gästen das Finale der neuen Symphonie; nach dem Schlusse desselben aber fuhr er in freier Phantasie zwei Stunden lang fort, und wie Mähler selbst dem Verfasser erzählte, kam während dieser ganzen Zeit kein Takt vor, der fehlerhaft gewesen wäre oder nicht originell geklungen hätte. Bei einem späteren Zusammentreffen mit dem Verfasser bestätigte der würdige Herr die Richtigkeit der Mitteilungen bei seiner früheren Unterhaltung und fügte noch einen Umstand hinzu, welcher seine besondere Aufmerksamkeit erregt habe: Beethoven habe nämlich mit seinen Händen so ruhig gespielt, daß, so wundervoll auch sein Vortrag war, doch kein Werfen derselben hierhin und dorthin, nach oben und unten sichtbar gewesen wäre; man habe dieselben nur nach rechts und links über die Tasten gleiten sehen, während die Finger allein die Arbeit taten. Für Mähler wie für die meisten anderen, welche ihre Erinnerungen an Beethovens Improvisationen mitgeteilt haben, waren dieselben das non plus ultra der Kunst.

Wir schalten hier einen Brief Beethovens an Mähler ein, der, wenn er auch einer etwas späteren Periode angehört (das Datum desselben ist nicht genau zu bestimmen), doch eine passende Einleitung zu Mählers Bemerkungen über das Porträt gibt, auf welches er sich bezieht.

„Lieber Mähler,

Ich bitte Sie recht sehr sobald als sie mein Portrait genug gebraucht haben, mir es alsdann wieder zuzustellen — ist es, daß Sie dessen noch bedürfen, so bitte ich Sie wenigstens um Beschleunigung hierin — ich habe das Portrait einer fremden Dame, die dasselbe bei mir sah, versprochen, während ihres Aufenthalts von einigen Wochen hier in ihr Zimmer zu geben. Wer kann solchen reizenden Anforderungen widerstehen, versteht sich, daß ein Theil von allen den schönen Gnaden die dadurch auf mich herabfallen auch ihrer nicht vergessen wird. —

Ganz ihr Bthvn."

Auf die Frage, welches Bild hier erwähnt werde, antwortete Mähler dem Verfasser im wesentlichen folgendes (die deutsch geführte Unterhaltung

wurde damals englisch aufgezeichnet): „Es war ein Porträt, welches ich bald nach meiner Ankunft in Wien malte, auf welchem Beethoven beinahe in Lebensgröße sitzend dargestellt ist; die linke Hand ruht auf einer Lyra, die rechte ist ausgestreckt, als wenn er in einem Momente musikalischer Begeisterung den Tact schlüge; im Hintergrunde ist ein Tempel des Apollo." „Ach, wenn ich nur wüßte", fügte Mähler hinzu, „was aus dem Bilde geworden ist!" Zur großen Zufriedenheit des alten Herrn konnte der Verfasser ihm erwidern, daß das Bild noch gegenwärtig im Zimmer der Frau Witwe van Beethoven in der Josephstadt hänge, und daß er selbst eine Kopie davon besitze. Die ausgestreckte Hand — wiewohl gleich dem übrigen Bilde nicht sehr künstlerisch ausgeführt — war offenbar mit Sorgfalt gemalt. Sie ist im Verhältnis zur Länge etwas breit, muskulös und kräftig, wie es die Hand eines großen Pianisten durch vielfache Übung notwendig wird; im ganzen jedoch hübsch geformt und wohl proportioniert. In anatomischer Hinsicht entspricht sie so vollkommen allen authentischen Beschreibungen von Beethovens Person, daß dies allein den Beweis liefert, daß sie nach der Natur aufgenommen und alsdann nach des Malers Phantasie ausgeführt ist. Denn wer hat je eine lange und feine Hand mit spitz zulaufenden Fingern, gleich der Mendelssohns, in Verbindung mit der kurzen, stämmigen und muskulösen Gestalt eines Beethoven oder Schubert gesehen? —

Es gab in Wien, wie wir im Vorbeigehen bemerken, eine Klasse von guten Musikern, klein an Zahl und exklusiv in ihrem Geschmacke, welche gerade zu dieser Zeit einen Rivalen Beethovens in seinem speziellen Fache entdeckt zu haben glaubten, nämlich den berühmten Abt Vogler. So schreibt Gänsbacher, wie Fröhlich in seiner Biographie Voglers angibt: „Sonnleithner gab Vogler zu Ehre eine mus. Soiree und lud Beethoven unter anderen auch ein. Vogler phantasirte auf dem P. F. über ein Thema, ihm von Beethoven gegeben, $4^1/_2$ Takt, zuerst in einem Adagio, dann fugirt. Vogler gab dann Beethoven ein Thema von 3 Takten (die C dur-Scala in allabreve eingeteilt)[1]. Beethovens ausgezeichnetes Klavierspiel verbunden mit einer Fülle der schönsten Gedanken überraschte mich zwar auch ungemein; konnte aber mein Gefühl nicht bis zu jenem Enthusiasmus steigern, womit mich Voglers gelehrtes, in harmonischer und contrapunktischer Beziehung unerreichtes Spiel begeisterte."

Einige dieser Zeit angehörige Briefe Beethovens müssen noch an dieser Stelle mitgeteilt werden. Der erste derselben, an Hoffmeister in

[1]) Ein ächt Voglersches Thema! (H. R.)

Leipzig gerichtet, wurde zuerst in der Neuen Ztschr. für Musik Bd. VI, Nr. 21 veröffentlicht:

Wien, am 22. September 1803.

Hiermit erkläre ich also alle Werke, um die Sie geschrieben, als Ihr Eigenthum; das Verzeichniß davon wird Ihnen noch einmal abgeschrieben und mit meiner Unterschrift als Ihr erklärtes Eigenthum geschickt werden — auch den Preis um 50 Duc. gehe ich ein. — Sind Sie damit zufrieden? —

Vielleicht kann ich Ihnen statt der Variationen mit Violoncell und Violin, vierhändige Variationen über ein Lied von mir, wo die Poesie von Göthe wird ebenfalls dabei müssen gestochen werden, da ich diese Variationen als Andenken in ein Stammbuch geschrieben und sie für besser wie die andern halte; sind Sie zufrieden?

Die Übersetzungen[1]) sind nicht von mir, doch sind sie von mir durchgesehen und stellenweise ganz verbessert worden, also kommt mir ja nicht, daß Ihr da schreibt, daß ich's übersetzt habe, weil Ihr sonst lügt, und ich auch gar nicht die Zeit und Geduld dazu zu finden wüßte. — Seid Ihr zufrieden?

Jetzt lebt wohl, ich kann Euch nichts anders wünschen, als daß es Euch herzlich wohl gehe, und ich wollte Euch alles schenken, wenn ich damit durch die Welt kommen könnte, aber — bedenkt nur, Alles um mich her ist angestellt und weiß sicher, wovon es lebt, aber du lieber Gott, wo stellt man so ein parvum talentum com ego an den Kaiserlichen Hof? — — — —

Euer Freund

L. v. Beethoven."

Ferner begann in diesem Jahre die Korrespondenz mit Thomson. George Thomson (geb. 4. März 1757 zu Limekiles [Fife], gest. 18. Februar 1851 zu Leith) war infolge seiner Kenntnisse und Fähigkeiten schon in jungen Jahren als Sekretär bei der Versammlung der Bevollmächtigten zur Hebung der Künste und Gewerbe, welche zur Zeit der Vereinigung der Königreiche England und Schottland (1707) gebildet wurde, angestellt worden, und zog sich aus dieser Stellung nach einem Dienste von 50 Jahren mit voller Pension zurück. Er war namentlich ein Beförderer aller guten Musik und ein eifriger Wiedererwecker der alten schottischen Melodien. Als ein Mittel zur Hebung des Geschmackes und gleichzeitig zur allgemeinen Verbreitung der schottischen Nationalgesänge hatte er Sonaten mit solchen Melodien als Themen herausgegeben,

---

[1]) Vgl. S. 206 die Bemerkungen zu den Arrangements der C-Dur-Symphonie und des Septetts. Deiters hatte sich zu dieser Stelle angemerkt, daß mit den „Übersetzungen" die deutschen Texte zu den italienischen Gesängen oder den Arietten Op. 82 gemeint seien. Daran ist wohl nicht zu denken, da Beethoven ja mehrfach gerade in dieser Zeit den Ausdruck übersetzen für arrangieren braucht. Speziell sind gemeint die Arrangements des Streichtrios Op. 3 als Bratschensonate (Op. 42) und der Serenade Op. 25 als Flötensonate (Op. 41), welche Hoffmeister und Kühnel im Herbst 1803 ankündigten (von Beethoven durchgesehen und stellenweise korrigiert.

welche für ihn von Ignaz Pleyel[1]) in Paris und Leopold Kozeluch in Wien komponiert waren, zwei Instrumentalkomponisten, die damals europäischen Ruf hatten, jetzt freilich kaum mehr zu genießen sind. Da der Ruf des neuen Wiener Komponisten damals bereits nach Edinburgh gelangt war, so wandte sich Thomson an ihn um Werke von ähnlichem Charakter. In der folgenden Antwort Beethovens scheint nur die Unterschrift von seiner Hand zu sein.

„A Monsieur
George Thomson, Nr. 28 York Place
Edinburgh. North Britain

Vienne le 5. 8bre 1803.

Monsieur!

J'ai reçu avec bien de plaisir votre lettre du 20 Juillet. Entrant volontiers dans vos propositions je dois vous declarer que je suis prêt de composer pour vous six sonates telles que vous les desirez y introduisant même les airs ecossais d'une manière laquelle la nation Ecossaise trouvera la plus favorable et le plus d'accord avec le genie de ses chansons. Quant au honoraire je crois que trois cent ducats pour six sonates ne sera pas trop, vu qu'en Allemagne on me donne autant pour pareil nombre de sonates même sans accompagnement.

Je vous previens en même tems que vous devez accelerer votre declaration, par ce qu'on me propose tant d'engagements qu'après quelque tems je ne saurois peutêtre aussitôt satisfaire à vos demandes. — Je vous prie de me pardonner, que cette reponse est si retardée ce qui n'a été causée que par mon sejour à la campagne et plusieurs occupations tres pressantes. — Aimant de preference les airs eccossais je me plairai particulierement dans la composition de vos sonates, et j'ose avancer que si vos interêts s'accorderront sur le honoraire, vous serez parfaitement contenté.

Agréez les assurances de mon estime distingué.

Louis van Beethoven."

Thomson schrieb auf die Rückseite dieses Briefes: »5. Oct. 1803 Louis van Beethoven, Vienna. Demands 300 Ducats for composing six sonates for me.

Replied 8. Nov. that J would give no more than 150 taking 3 of the sonatas when ready and the other 3 in six months after; giving him leave to publish in Germany on his own account the day after publication in London.«

Die Sonaten wurden nie komponiert.

Nicht lange nachher (am 22. Oktober) erließ Beethoven gegen einen Versuch, seine Werke nachzudrucken, folgenden charakteristischen Bannfluch

[1]) Op. 81 3 Sonaten mit schottischen Melodien, mit Violine und Violoncell. Op. 82 3 desgleichen — Gerbers Lexikon Art. Pleyel.

in der Wiener Zeitung, in welcher derselbe eine ganze, in großen Typen gedruckte Seite einnimmt.

„Warnung.

Herr Carl Zulehner, ein Nachstecher zu Mainz, hat eine Ausgabe meiner sämmtlichen Werke für das Pianoforte und Geigeninstrumente angekündigt. Ich halte es für meine Pflicht, allen Musikfreunden hiermit öffentlich bekannt zu machen, daß ich an dieser Ausgabe nicht den geringsten Antheil habe. Ich hätte zu einer Sammlung meiner Werke, welche Unternehmung ich schon an sich voreilig finde, nicht die Hand geboten, ohne zuvor mit den Verlegern der einzelnen Werke Rücksprache genommen und für die Correctheit, welche den Ausgaben verschiedener einzelner Werke mangelt, gesorgt zu haben. Ueberdies muß ich bemerken, daß jene widerrechtlich unternommene Ausgabe meiner Werke nie vollständig werden kann, da in kurzem verschiedene neue Werke in Paris erscheinen werden, welche Herr Zulehner als französischer Unterthan nicht nachstechen darf. Ueber eine unter meiner eigenen Aufsicht und nach vorhergegangener strenger Revision meiner Werke zu unternehmende Sammlung derselben werde ich mich bei einer anderen Gelegenheit umständlich erklären[1].

Ludwig van Beethoven."

Der Maler Alexander Macco, welcher 1801 jenes Porträt der Königin von Preußen gemalt hatte, welches so mannigfache Diskussion in der öffentlichen Presse hervorrief[2]), ihm aber eine Pension von 100 Talern sicherte, war von Berlin nach Dresden und Prag gereist und kam im Sommer 1802 nach Wien. Hier wurde er ein großer Bewunderer Beethovens, sowohl des Menschen als des Künstlers, und zog von der Gesellschaft desselben Genuß und Vorteil, soweit es nur irgend der körperliche und geistige Zustand Beethovens ihm gestattete, einem Fremden seine Zeit zu widmen. Macco blieb nur wenige Monate dort und kehrte alsdann nach Prag zurück, von wo er im nächsten Jahre an Beethoven schrieb und ihm einen Oratorientext von Professor A. G. Meißner zur Komposition anbot, dessen Name gerade damals in den musikalischen Kreisen durch Veröffentlichung des ersten Bandes der Biographie J. G. Naumanns wohlbekannt war. Wäre Meißner nicht 1805 von Prag nach Fulda gezogen, und hätte Europa Frieden behalten, so würde

[1]) Der Gedanke einer Gesamtausgabe seiner Werke beschäftigte Beethoven in der Folge wiederholt. 1806 versuchten Breitkopf und Härtel, sich alle Werke Beethovens für ihren Verlag zu sichern; ähnliche Versuche von Wiener Verlegern reichen aber wohl bis 1803 zurück. Später spielt der Gedanke in Korrespondenzen mit Probst und Simrock eine Rolle. Zuletzt wurde er noch von Andreas Streicher 1824 Beethoven eindringlich nahegelegt (vgl. IV, 118 ff.). Doch kam es nie zu einem ernstlichen Versuche der Realisierung. Daß Beethoven schon früh auch wünschte, durch ein festes Abkommen (Jahrgehalt) mit einem Verleger, der alles bekäme, was er schriebe, der pekuniären Sorge überhoben zu sein, ist S. 142 angeführt.

[2]) Z. B. in der Zeitung für die elegante Welt.

Beethoven vielleicht zwei oder drei Jahre später von dem Anerbieten Gebrauch gemacht haben; damals lehnte er dasselbe in folgendem Briefe[1]) ab:

„Wien den 2. Nov. 1803.

Lieber Macco! Wenn ich Ihnen sage, daß mir ihr Schreiben lieber ist als das eines Königs oder Ministers, so ists Wahrheit; und dabei muß ich noch hintendrein gestehen, daß Sie mich durch Ihre Großmuth wirklich etwas demüthigen, indem ich ihr Zuvorkommen bei meiner Zurückhaltung gegen Sie gar nicht verdiene, überhaupt hat mirs wehe gethan, daß ich in Wien nicht mehr mit Ihnen sein konnte, allein es gibt Perioden im menschlichen Leben, die wollen überstanden sein, und oft von der unrechten Seite betrachtet werden, es scheint daß Sie selbst als großer Künstler nicht ganz unbekannt mit dergleichen sind, und so — habe ich denn, wie ich sehe, ihre Zuneigung nicht verlohren, und das ist mir sehr lieb, weil ich Sie schätze, und wünschte mir einen solchen Künstler in meinem Fach um mich haben zu können. Der Antrag von Meißner ist mir sehr willkommen, mir konnte nichts erwünschter sein, als von ihm, der als Schriftsteller so sehr geehrt und dabei die musicalische Poesie besser als einer unserer Schriftsteller Deutschlands versteht, ein solches Gedicht zu erhalten, nur ist es mir in diesem Augenblick unmöglich dieses Oratorium zu schreiben, weil ich jetzt erst an meiner Oper anfange und die wohl immer mit der Aufführung bis Ostern dauern kann — wenn also Meißner mit der Herausgabe des Gedichts übrigens nicht so sehr eilte, so würde mir's sehr lieb sein, wenn er mir die Composition davon überlassen wollte, und wenn das Gedicht noch nicht ganz fertig, so wünschte ich selbst, daß M. damit nicht zu sehr eilte, indem ich gleich vor oder nach Ostern nach Prag kommen würde, wo ich sodann einige meiner neueren Kompositionen ihn würde hören machen, die ihn mit meiner Schreibart bekannter machen würden, und entweder — weiter begeistern — oder gar machen würden, daß er aufhörte ꝛc. Mahlen Sie das dem Meißner aus, lieber Macco — hier schweigen wir — eine Antwort von Ihnen hierüber wird mir immer sehr lieb sein, an Meißner bitte ich Sie meine Ergebenheit und Hochachtung zu melden — noch einmal herzlichen Dank, lieber Macco, für ihr Andenken an mich, mahlen Sie — und ich mache Noten, und so werden wir — ewig? — ja vielleicht ewig fortleben!

Ihr innigster
Beethoven."

So würde denn also der Berichterstatter in der Zeitung für die elegante Welt recht gehabt, und Beethoven wirklich einen heroischen Text von Schikaneder erhalten haben? Soviel ist gewiß: in den Worten „weil ich jetzt erst an meiner Oper anfange", kann keine Beziehung auf Leonore (Fidelio) enthalten sein. Vielleicht drückten dieselben nur seine Erwartung aus, unmittelbar ein solches Werk zu beginnen, vielleicht auch deuten sie auf ein bereits begonnenes hin, von welchem ein Fragment

[1]) Gaßners Zeitschrift für Deutschlands Musikvereine, V, Nr. 1, 1845.

erhalten ist. In Rubrik 2 des Auktionskataloges von Beethovens Manuskripten und Musik, Nr. 67, befindet sich ein „Gesangstück mit Orchester, vollständig, aber nicht gänzlich instrumentirt". Es ist ein Opernterzett[1]); die auftretenden Personen sind Porus, Volivia, Sartagones; die Handschrift stimmt zu dieser Periode von Beethovens Leben, und die Musik ist die Grundlage des späteren großen Duetts im Fidelio, „O namenlose Freude". Man ist daher stark versucht zu glauben, daß Schikaneder Beethoven einen zweiten Alexander übergeben hatte, dessen Szene nach Indien verlegt war; eine Ergänzung zu jenem ersten, mit welchem sein neues Theater zwei Jahre vorher eröffnet worden war. Doch wie sich dies auch verhalten mag, jedenfalls traten Umstände ein, welche die Vollendung oder überhaupt die Komposition eines von Schikaneder verfaßten Textes verhinderten.

Kompositionen des Jahres 1803.

Die Kompositionen, welche mit Bestimmtheit in dieses Jahr verlegt werden können, sind an Zahl gering im Vergleiche zu jenen von 1802. Veröffentlicht wurden im Laufe des Jahres 1803 die beiden Klaviersonaten Op. 31 I (G-Dur) und Op. 31 II (D-Moll) in Nägelis Repertoire des Clavecinistes (vgl. S. 356); die drei Violinsonaten Op. 30 vom Industrie-Komptoir (S. 350); die beiden Klavier-Variationenwerke Op. 34 (F-Dur) und Op. 35 (Es-Dur, Eroica-Variationen) von Breitkopf u. Härtel (S. 363 ff.); die sieben Bagatellen Op. 33 vom Industriekontor (S. 368); die G-Dur-Violinromanze Op. 40 (S. 378), die nach Op. 25 arrangierte Sonate für Klavier und Flöte (Violine) Op. 41 (S. 51) und die sicher zu den „fatalen alten Sachen" zählenden beiden Präludien Op. 39 von Hoffmeister und Kühnel (I² 300) und die wohl ebenfalls ganz frühen und hinter Beethovens Rücken herausgekommenen Lieder La partage (Der Abschied) und Zärtliche Liebe (Ich liebe dich so wie du mich) bei Traeg; dagegen scheint „Das Glück der Freundschaft" (Op. 88!), bei Löschenkohl in Wien und bei Simrock erschienen, zufolge einer Skizze unter den Eroica-Skizzen (Nottebohm, Ein Sk.-B. B.s a. d. Jahre 1803) mindestens 1803 von Beethoven überarbeitet zu sein. 1803 geschrieben und auch 1803 erschienen sind die sechs Lieder von Gellert Op. 48, ernste von einem imponierenden Pathos getragene religiöse Gesänge, von denen Nr. 4: „Die Himmel rühmen des Ewigen Ehre" wahrhaft populär geworden ist und zahlreiche Bearbeitungen auch für Klavier und Orchester erfahren

---

[1]) Nottebohm, „Sk.-B. a. d. J. 1803" S. 56 bezeichnet es als Quartett.

hat; ein Schicksal, dessen aber auch die anderen Nummern durchaus nicht unwürdig wären. Von Nr. 5 und 6 „Gottes Macht und Vorsehung" und „Bußlied" ist das Autograph erhalten im Besitze von Arthur Richter in München, der es von der Familie Niemetschek erbte. Das Fragment ergibt für die beiden Lieder einige wichtige Korrekturen für die Fassung des Druckes, welche Dr. Alfred Ebert in der „Musik" IX, 1 (Oktober 1909) nachweist. In den Bannkreis der Arbeiten an der Prometheus-Musik (1800) gehören wahrscheinlich die zwar kunstvollen aber durch die merkwürdige Trockenheit des Themas[1]) zu keiner rechten Wärme des Ausdrucks kommenden 14 Variationen Op. 44 für Klavier, Violine und Violoncell. Hoffmeister und Kühnel, welche dieselben am 14. April 1804 als erschienen anzeigten, scheinen wenig Vertrauen auf die Wirkung des Werkes gehabt zu haben, da Beethoven ihnen in dem Briefe vom 22. September 1803 eventuell in Tausch dafür die vierhändigen Klaviervariationen über „Ich denke dein" offerierte.

Die beiden großen Schöpfungen des Jahres sind die Rudolf **Kreutzer** gewidmete **A-Dur-Violinsonate** Op. 47 und die dritte Symphonie in Es-Dur »Sinfonia eroica« Op. 56. Die Widmung der Sonate war, wie wir sahen (S. 397), ursprünglich Bridgetower zugedacht; das bestätigen auch Ries und Czerny (s. oben S. 395). Die Abtrennung des Finale von der A-Dur-Sonate Op. 30 I, für die es geschrieben war, ist aber keinesfalls ge-

[1]) Nottebohm weist in den I. Beethoveniana eine ganz offenbar zu dem Thema oder aber zu der letzten Variation von Op. 44 gehörige Skizze auf einem Bogen auf, der dann Skizze und Ausführung des Liedes „Feuerfarb" (in Op. 52) folgen, das vor 1793 komponiert ist. Daraus könnte man folgern, daß die Variationen 1792 entstanden sind. Die erste Auflage dieses Bandes brachte (S. 135) die eine auf Mitteilung Otto Jahns fußende Notiz, daß das Grasnick-Fuchssche Skizzenbuch Skizzen von Op. 44 neben solchen zu den Variationen des Septetts und dem Liede „Ich denke dein" enthalte; Nottebohm konstatiert aber (II. Beeth. S. 484), daß diese Skizzen zu Op. 44 sich nicht mehr in dem Skizzenbuche finden. Doch sind mehrere Blätter aus demselben herausgenommen, auf denen dieselben gestanden haben könnten. Ein bestimmter Beweis, daß die Variationen schon 1792 geschrieben wären, fehlt. Ein Vergleich mit der Prometheus-Musik legt aber den Gedanken nahe, daß das Thema, wie es jetzt im Op. 44 dasteht, ursprünglich für dieselbe bestimmt gewesen ist (wegen des staccato-Unisono und des Halts auf der Dominante). Jedenfalls ist sowohl das seltsame Thema als seine Ausführung in Variationen in dem Ideenkreise der Prometheus-Musik verständlich. Die Skizze von 1792 bleibt freilich rätselhaft und würde eine ältere Wurzel der Prometheus-Musik bedeuten. (Daß auch das Lied „Ich denke Dein" [Matthisson] für den „verunglückten Prometheus" bestimmt gewesen ist, verrät uns ein Brief Beethovens vom 26. Juli 1809 an Breitkopf und Härtel.) Vgl. des Herausgebers Aufsatz „Beethovens Prometheus-Musik ein Variationenwerk" in der „Musik" April 1910.

schehen, um Op. 47 schnell ein Finale zu geben, obgleich das Werk etwas eilig fertiggestellt werden mußte und in der Tat zum Konzert am 24. Mai 1803 nur notdürftig fertig wurde, wie S. 395 berichtet. Da Op. 30 bereits am 28. Mai 1803 in der Wiener Zeitung als erschienen angezeigt wurde, so ist nur die umgekehrte Annahme möglich, daß von Beethoven zu dem von ihm als für Op. 30 I ungeeignet zurückgestellten (zu brillanten!) Finale die beiden Vorsätze speziell für Bridgetower erfunden wurden. Der zu den, wie ausgeführt (S. 350), zu keinem rechten Elan kommenden ersten Sätzen von Op. 30 I nach Beethovens eigenem Urteil nicht passende sinnenberückende Tarantellensatz erschien ihm jedenfalls für den temperamentvollen Mulatten besonders geeignet und ließ in seiner Phantasie den verwandten ersten und den kontrastierenden zweiten Satz von Op. 47 entstehen. Der Titel des Werkes »Sonata per il Pianoforte ed un Violino obligato, scritta in uno stilo molto concertante quasi come d'un Concerto« ist in dieser Fassung (noch ohne die Widmung dedicata al suo Amico R. Kreutzer) auf der Innenseite des Schlußblattes des von Nottebohm ausführlich beschriebenen Skizzenbuches („Ein Skizzenbuch von Beethoven aus dem Jahre 1803“ [1880]) entworfen; nach stilo (sic statt stile) steht noch durchstrichen brillante. Wie man sieht, war sich Beethoven vollkommen bewußt, daß das eine Violinsonate ganz anderen Schlages war als die bisher von ihm geschriebenen. Ries' Aussage (s. oben (S. 395), daß „ein großer Teil des ersten Allegros früh fertig“ war, beweist nicht, daß dasselbe bereits von früher her skizziert vorgelegen hätte, wie die Fortsetzung ausweist: „Bridgetower drängte ihn sehr, weil sein Konzert schon bestimmt war und er seine Stimme üben wollte“. Da Bridgetower bereits am 16. April in Wien war (S. 388), so kann sich das „früh“ sehr wohl auf die ersten der fünf von da bis zum Konzert am 24. Mai liegenden Wochen beziehen. Daß die Klavierstimme bei der Aufführung nicht vollständig geschrieben war, entspricht nur Beethovens sonstiger Gepflogenheit (z. B. beim C-Moll-Konzert), beweist also für die Zeit der Entstehung nichts. Wohl aber ist die Bemerkung wichtig, daß Bridgetower die Variationen aus Beethovens Autograph spielen mußte, weil zum Abschreiben keine Zeit war. Das sind so bestimmte Angaben, daß sie Zweifel nicht aufkommen lassen. Beethoven war tatsächlich einmal gezwungen, von seiner Gewohnheit des langsamen Ausreifens der Ideen abzugehen. Es ist müßig, sich Gedanken darüber zu machen, ob das dem Werke geschadet oder genützt hat. Als sicher aber wird man annehmen können, daß der virtuose, mehr konzerthafte Charakter des-

selben, der dem bereits fertig vorliegenden Finale ohnehin eigen war, für die beiden anderen Sätze durch die unmittelbare Einwirkung des Beethoven imponierenden Violinisten bedingt worden ist.

Das Erscheinen der Sonate bei Simrock verzögerte sich länger als erwartet, so daß Beethoven ungeduldig wurde und folgenden Brief an Simrock schrieb[1]):

„Wien
am 4ten October 1804.

Lieber bester Herr Simrock, immer habe ich schon die ihnen von mir gegebene Sonate mit sehnsucht erwartet — aber vergeblich — schreiben sie mir doch gefälligs was es denn für einen Anstand mit derselben hat — ob sie solche bloß um den Motten zur speise zu geben von mir genommen? — oder wollen Sie sich ein besonderes Kaiserliches privilegium darüber ertheilen lassen? — nun das dächte ich hätte wohl lange geschehen können. — Wo steckt dieser langsame teufel — der die Sonate heraustreiben soll — sie sind sonst der geschwinde teufel, sind dafür bekannt, daß sie, wie Faust ehemals mit dem schwarzen im Bunde stehen und sind dafür ebenso geliebt von ihren Kameraden; noch einmal — wo steckt ihr teufel — oder was ist es für ein teufel — der mir auf der Sonate sitzt und mit dem sie sich nicht verstehen? — eilen sie also und geben sie mir nachricht, wann ich die S. ans Tageslicht gebracht sehen werde — indem sie mir dann die Zeit bestimmen werden, werde ich ihnen sogleich alsdann ein Blättchen an Kreutzer schicken, welches sie ihm bey übersendung eines Exemplars (da sie ja ohnehin ihre Exemplare nach Paris schicken, oder selbe gar da gestochen werden) so gütig seyn werden beizulegen — dieser Kreuzer ist ein guter lieber Mensch, der mir bei seinem hiesigen aufenthalt[2]) sehr viel Vergnügen gemacht, seine anspruchslosigkeit und Natürlichkeit ist mir lieber als alles Extérieur oder intérieur aller Meister Virtuosen — da die Sonate für einen tüchtigen Geiger geschrieben ist, um so passender ist die Dedication an ihn. — Ohnerachtet wir zusammen korrespondiren (d. h. alle Jahr einen Brief von mir) so — hoffe ich wird er noch nichts davon wissen — Ich höre immer, daß sie ihr Glück machen und mehr befestigen, das freut mich von Herzen, grüßen sie alle von ihrer Familie, und alle andern, denen sie glauben daß ein Gruß von mir angenehm ist — bitte um baldige antwort ihr
Beethoven."

Über die neue Symphonie berichten wir im nächsten Kapitel.

Als ein Beweis der wachsenden Schätzung von Beethovens Größe im Auslande ist hier noch zu erwähnen, daß derselbe im Sommer 1803 einen Erardschen Flügel von dem berühmten Pariser Fabrikanten persönlich geschenkt erhielt. Diese Tatsache wurde erst im Jahre 1874 durch einen Herrn Vannelier aus den Geschäftsakten der Firma Erard

[1]) Original im Besitz des Beethovenhauses in Bonn, dem es Jos. Joachim überwies; diesem schenkte es 1872 Fritz Simrock. Zuerst veröffentlicht von G. Nottebohm in der Allg. Mus. Zeitung vom 17. Dezember 1873.

[2]) Vgl. S. 64.

festgestellt und in der Revue et Gazette musicale de Paris vom 5. und 12. September 1874 bekannt gemacht. Eduard Hanslick hatte mit Recht Zweifel geäußert, als 1873 gelegentlich der Wiener Weltausstellung von dem Linzer Museum ein Flügel an die additionelle Ausstellung von historischen Musikinstrumenten (vorwiegend von Regierungsrat Exner) eingesandt worden war, der die Jahreszahl 1804 trug und die Aufschrift „Fortepiano, welches die Stadt Paris dem Komponisten L. v. Beethoven verehrte. Geber: Herr Johann van Beethoven, Privat in Linz (dessen Bruder)."

Hanslick selbst berichtet über die Angelegenheit in der Neuen Freien Presse vom 15. Oktober 1875:

„So peinlich ich jede Rücksichtslosigkeit gegen das Linzer Museum empfand, das unsere Ausstellung mit zahlreichen werthvollen Reliquien bereichert hatte, ich mußte doch meine gegründeten Zweifel an der Richtigkeit jener (von Beethoven's Bruder herrührenden) Aufschrift öffentlich aussprechen. Eine Huldigung der Stadt Paris an Beethoven zu einer Zeit, wo noch wenige Pariser um die Existenz Beethoven's wußten! Dazu die bekannte Unzuverlässigkeit Johann van Beethoven's, der es mit der Wahrheit nicht immer genau nahm! Herr Vaunelier hat nun den dankenswerthen Schritt gethan, in den Handelsbüchern der Firma Erard nachforschen zu lassen. Diese constatiren, daß ‚am 18. Thermidor des Jahres XI der Republik (1803) Sebastian Erard einen Flügel (un piano forme clavecin) Herrn Ludwig van Beethoven in Wien zum Geschenk gemacht hat'. Damit ist die Sache aufgeklärt und das Erard'sche Clavier ein authentisches Eigenthum Beethoven's. Die ‚Stadt Paris' bleibt nach wie vor aus dem Spiel, aber die Herkunft des Geschenkes und das Verdienst des genialen Chefs der beberühmten Clavierfabrik, Sebastian Erard, dem damals 33 jährigen Beethoven eine spontane künstlerische Huldigung dargebracht zu haben, sind nunmehr festgestellt. Das Museum in Linz darf dieses werthvolle Stück nun mit voller Sicherheit als ein ‚Geschenk Sebastian Erard's an Beethoven aus dem Jahre 1803' bezeichnen. Ed. Hanslick."

Zwölftes Kapitel.

Das Jahr 1804. Frau von Ertmann. Die Sinfonia eroica. Beethoven und Breuning. Beginn des Fidelio.

Zum Neujahrstage 1804 sandte Beethoven der Baronin von Ertmann (geb. Dorothea Graumann) ein Kunstblatt (zwei Engel, einer mit der Lyra, der andere mit Notenblatt und Schreibstift) nebst Gratulationskarte:

„An die Baronin Ertmann zum Neuem Jahre 1804 von ihrem Freunde und Verehrer Beethoven."

Das Blatt ist im Besitz von Erich Prieger in Bonn und wurde im zweiten Märzheft 1904 der „Musik“ von Alfr. Kalischer reproduziert. Dasselbe belegt, daß bereits um diese Zeit die wegen ihres ausgezeichneten Klavierspiels allgemein bewunderte Dame mit Beethoven bekannt war. Dorothea Graumann ist um 1778 zu Offenbach a. M. geboren und vermählte sich 1797 mit dem Major von Ertmann vom Regiment Hoch- und Deutschmeister, der 1818 als General nach Mailand versetzt wurde, sie starb, wahrscheinlich in Mailand, im Jahre 1848 (ihre Nichte ist Frau Mathilde de Castrone-Marchesi geb. Graumann). Wann dieselbe Beethovens Schülerin wurde, wissen wir nicht; nach Ausweis der obigen Gratulation aber wohl sicher schon vor 1804. Es sei gleich hier darauf hingewiesen, daß ihr Beethoven 1816 die hochpoetische A-Dur-Sonate Op. 101 widmete und daß diese Sonate zu allem, was über ihr Spiel und ihre Auffassungsgabe berichtet wird, so ausgezeichnet paßt, daß das Werk als eine Charakterisation ihrer Persönlichkeit gelten muß.

Frau von Ertmann — im Jahre 1803 25 Jahre alt — studierte Beethovens Kompositionen bei ihm selbst ein, und übertraf, wie alle gleichzeitigen Quellen übereinstimmend melden, wenn nicht alle Darsteller derselben, jedenfalls alle ihres Geschlechtes. Reichardt, ein vorzugsweise kompetenter Beurteiler, hörte sie wiederholt im Winter 1808—9, und gibt seinen Eindruck in folgender Weise wieder:

„Schon längst hatte man mir von der Gemahlin des Majors von Ertmann vom Regiment Neumeister, der in der Nähe von Wien in Garnison steht, als von einer großen Klavierspielerin gesprochen, die besonders die größesten Beethovenschen Sachen sehr vollkommen vortrüge. Ich war also darauf vorbereitet, und ging mit großer Erwartung zu ihrer Schwester, der Gemahlin des jungen Banquiers Franke, welche die Güte hatte, mich von der Ankunft der Frau von Ertmann unterrichten zu lassen, um ihre Bekanntschaft zu machen. Eine hohe, edle Gestalt und ein schönes, seelenvolles Gesicht spannten meine Erwartung beim ersten Anblick der edlen Frau noch höher, und dennoch ward ich durch ihren Vortrag einer großen Beethovenschen Sonate wie fast noch nie überrascht. Solche Kraft neben der innigsten Zartheit habe ich, selbst bei den größten Virtuosen, nie vereinigt gesehen; in jeder Fingerspitze eine singende Seele, und in beiden gleich fertigen, gleich sicheren Händen, welche Kraft, welche Gewalt über das ganze Instrument, das Alles, was die Kunst großes und schönes hat, singend und redend und spielend hervorbringen muß! Und es war nicht einmal ein schönes Instrument, wie man sie sonst hier so häufig findet,

die große Künstlerin hauchte dem Instrumente ihre gefühlvolle Seele ein, und zwang ihm Dienste ab, die es wohl noch keiner anderen Hand geleistet hatte." „In Zmeskall's Räumen", erzählt er weiter, „hatten wir das Glück, von der Frau Majorin von Ertmann eine große Beethovensche Phantasie mit einer Kraft, Seele und Vollkommenheit vortragen zu hören, die uns alle entzückte. Es ist nicht möglich, etwas Vollkommeneres auf dem vollkommnen Instrumente zu denken. Es war ein schönes Streichersches Fortepiano, das heute zu einem ganzen Orchester beseelt wurde." Bei einer anderen Gelegenheit, im Frankeschen Hause, spielte Frau von Ertmann kleinere Sätze „mit einer Präcision und Eleganz, die eine große Meisterschaft voraussetzt. Diese aber entwickelte sie in jener herrlichen Phantasie, mich dünkt aus Cis moll, ganz und in einem erstaunenswürdigen Grade. Ich besinne mich nicht, je etwas größeres und vollendeteres gehört zu haben. Dieses große Kunsttalent gehört aber nicht diesem Lande an. Frau von Ertmann ist eine geborene Graumann aus Frankfurt am Main, lebt aber schon seit mehreren Jahren in diesem kunstreichen Lande, und zog ihren größten Gewinn von Beethovens Nähe."

Wohl mochte der Meister sie seine „Dorothea-Cäcilia" nennen! In einem seiner schönsten Briefe beschreibt der junge Felix Mendelssohn seinen Besuch bei Ertmanns in Mailand (1831), den „angenehmsten, gebildetsten Leuten, die man sich denken kann, beide in einander verliebt, als seien sie Brautleute, und sind doch schon vierunddreißig Jahre verheirathet", und erzählt, wie er und die Dame sich einander wechselweise durch den Vortrag Beethovenscher Kompositionen erfreuten, wie dann „der General, der nun in seinem grauen, stattlichen Commandeurrock mit vielen Orden erschien, ganz glücklich war und vor Freuden weinte", und zwischendurch „die schönsten Geschichten von Beethoven, wie er Abends, wenn sie ihm vorspielte, die Lichtputze zum Zahnstocher gebraucht habe" usw. vorbrachte. In diesem Briefe findet sich noch eine rührende und schöne Erinnerung der Baronin. „Sie erzählte", fährt Mendelssohn fort, „wie sie ihr letztes Kind verloren habe, da habe der Beethoven erst gar nicht mehr ins Haus kommen können; endlich habe er sie zu sich eingeladen, und als sie kam, saß er am Clavier, und sagte blos: „„Wir werden nun in Tönen mit einander sprechen"", und spielte so über eine Stunde immer fort, und, wie sie sich ausdrückte: „„Er sagte mir alles, und gab mir auch zuletzt den Trost."" —

Den Hoffnungen Beethovens auf die Komposition einer Oper wurde infolge von Verhandlungen, welche während des Winters 1803—4 geführt

wurden, für den Augenblick ein Ende gemacht. Wir wollen dies mit den Worten Treitschkes[1], der selbst dabei eine Rolle spielte, erläutern.

„Am 24. Februar 1801 war die erste Darstellung der Zauberflöte auf dem K. K. Hoftheater nächst dem Kärnthnerthore. Orchester und Chöre, dann die Rollen des Sarastro (Weinmüller), der Königin (Mad. Rosenbaum), Pamina (Dlle. Saal) und des Mohren (Lippert) waren weit vorzüglicher als früher. Sie blieb dort durch das ganze Jahr die einzige beliebte deutsche Oper. Der Entgang vieler Einnahmen, ferner der Umstand, daß man manche Lesarten geändert, die Reden gekürzt und den Namen des Verfassers nicht erwähnt hatte, entrüstete S. (Schikaneder) ungemein. Er unterließ nicht, seiner Galle Luft zu machen, und einige verwundbare Stellen der Aufführung zu parodiren[2]. So gelang z. B. die Verwandlung des Kleides der Alten zur Papagena fast nie. Schikaneder ließ daher bei der Wiederholung auf seiner Bühne ein paar Schneider herausgehen, welche das Ausziehen langsam besorgten u. s. w. Diese Ereignisse waren Kleinigkeiten, wenn sie nicht so bedeutende Folgen gehabt hätten; denn von hier aus datirten der Haß und die Eifersucht, die zwischen den deutschen Opern beider Theater ausbrachen, wechselweise alles Neue verfolgten und damit endigten, daß Freiherr von Braun, der damalige Hoftheater-Unternehmer, das Theater an der Wien zu Anfang 1804 eigenthümlich erwarb, wodurch dann alles unter einen Hirten kam, doch niemals eine Heerde werden wollte."

---

[1]) Orpheus 1841, S. 248.

[2]) Allg. Mus. Ztg. III. S. 484. „Die entzauberte Papagena mußte durch Hülfe einiger Schneidergesellen von ihrem Anzuge befreit werden; die Göttin der Nacht wurde, anstatt unter die Erde zu sinken, hinter die Coulissen gerufen usw. Es erschien auch eine Flugschrift: ‚Mozart und Schikaneder, ein theatralisches Gespräch über die Aufführung der Zauberflöte im Stadttheater, in Knittelversen', worin sich Schikaneder über die Verpflanzung seines Stückes beschwert:

Schik. — — unsere Oper hat ohne Prahlen
Dem Wiener Publikum so g'fallen,
Daß man so lang hat spekulirt,
Bis daß sie wird in der Stadt aufg'führt.
Hör' Mozart, wir können doch stolz darauf sein
Auf unser fabrizirtes Kindelein!
Moz. Da hätt' ich mir eh' den Tod eing'bildt,
Als daß man d'rinn dein' Zauberflöte spielt!
Schik. Man red't sich freilich auf deine Musik aus,
Aber ohne Text wird doch auch nichts draus!

Am Ende verspricht Schikaneder, daß er die Zauberflöte auf seinem neu erbauten Theater weit prachtvoller als bisher aufführen werde."

In bezug auf diesen letzten Punkt äußert Seyfried in seiner handschriftlichen Selbstbiographie folgendes:

„Solche niemals nur scheinbare Vereinigung eines jedoch stets feindselig gegenwirkenden gemeinschaftlichen Interesses brachte unser, von den hochmögenden Herrn in der Regel immer stiefväterlich behandeltes Institut (das Theater an der Wien) schon dadurch, daß die Rivalität verloren ging, auf eine subalterne Stufe: ein Erfahrungssatz, dessen pragmatische Evidenz leider die Folgezeit selbst zu wiederholten Malen bestätigte.“

Zitterbarth hatte einige Monate vorher von Schikaneder sämtliche Rechte käuflich erworben und ihm 100000 Gulden für das ausschließliche Privilegium ausbezahlt; und da er auf diese Weise absoluter Herr war, „hatte er mit sich herunterhandeln lassen bis auf eine Million und 60,000 Gulden Wiener Währung .... der Contrakt wurde den 11ten Febr. unterzeichnet und den 16ten das Theater an der Wien nach dieser neuen Bestimmung mit der Oper Ariodante von Mehul eröffnet“ [1]).

Zitterbarth hatte Schikaneder als Direktor behalten; Baron Braun aber entließ ihn jetzt, und der Sekretär des Hoftheaters, Joseph von Sonnleithner, versah für den Augenblick diese Stelle.

Der Verkauf des Theaters machte die Verträge mit Vogler und Beethoven hinfällig; nur die erste der drei Opern Voglers, „Samori“ (Text von Fr. X. Huber), wurde, da sie fertig war, einstudiert und am 7. Mai aufgeführt.

Baron Braun hatte nunmehr drei Theater unter sich. Es war jedoch noch nicht Zeit für ihn, neue Kontrakte mit Komponisten abzuschließen, ehe er die Zügel völlig in der Hand hatte und ehe die Angelegenheiten des neuen Kaufes völlig geordnet und die Geschäfte in regelmäßigen Gang gebracht waren; auch war durchaus keine Notwendigkeit zu eilen vorhanden, da das Repertoire so vollständig ausgestattet war, daß die Liste der neuen Stücke für das Jahr die Zahl 43 erreichte, unter denen 18 Opern und Singspiele waren [2]). Die Angabe der ersten Auflage, daß Beethoven durch den Direktionswechsel seine freie Wohnung im Theatergebäude verloren, stützte sich darauf, daß Beethoven um diese Zeit eine Wohnung im „Roten Hause“ mietete, wo auch Stephan von Breuning gerade damals wohnte (derselbe starb auch 1827 in diesem Hause). Es ist der große Häuserkomplex, welcher zu den Esterhazyschen Besitzungen gehört, bekannt unter dem Namen „das rote Haus“, welches in einem rechten

---

[1]) Allg. Mus. Zeit. XXIV. S. 320. [2]) Vgl. Anhang I.

Winkel an das Schwarzspanierhaus nebst Kirche anstößt, und mit seiner Fronte dem freien Platze zugekehrt ist, wo jetzt die neue Votivkirche steht. Ries (Notizen S. 112) erzählt aber, daß Beethoven diese Wohnung neben der im Theater mietete. Wir kommen darauf zurück.

Es verdient erwähnt zu werden, daß das Jahr vom Oktober 1803 bis zum Oktober 1804 das des ersten Aufenthalts von C. M. v. Weber in Wien und seiner Studien unter Vogler war. Weber war damals erst 18 Jahre alt, und „das weiche Männel" machte keinen sehr günstigen Eindruck auf Beethoven. Später, als Webers schönes dramatisches Talent sich entwickelt hatte und bekannt geworden war, verhinderte kein ehemaliges Vorurteil Beethoven, dasselbe gebührend zu schätzen und von Herzen anzuerkennen.

Unter den namhaften Fremden, welche in diesem Frühjahr Wien besuchten, befand sich Clementi. Er ließ, wie Czerny erzählt, Beethoven sagen, er würde ihn gerne sehen. „Da kann Clementi lange warten, bis Beethoven zu ihm kommt", war die Antwort. Ries erzählt (S. 101): „Als Clementi nach Wien kam, wollte Beethoven gleich zu ihm gehen; allein sein Bruder setzte ihm in den Kopf, Clementi müsse ihm den ersten Besuch machen. Clementi, obschon viel älter, würde dieses wahrscheinlich auch gethan haben, wären darüber keine Schwätzereien entstanden. So kam es, daß Clementi lange in Wien war, ohne Beethoven anders als von Ansehen zu kennen. Oefters haben wir im Schwanen an einem Tische zu Mittag gegessen, Clementi mit seinem Schüler Klengel und Beethoven mit mir; alle kannten sich, aber keiner sprach mit dem andern oder grüßte nur. Die beiden Schüler mußten den Meistern nachahmen, weil wahrscheinlich jedem der Verlust der Lectionen drohte, den ich wenigstens bestimmt erlitten haben würde, indem bei Beethoven nie ein Mittelweg möglich war." —

Zu Beginn des Frühjahres war eine schöne Abschrift der Sinfonia eroica angefertigt worden, um durch die französische Gesandtschaft nach Paris geschickt zu werden, wie Schindler nach Moritz Lichnowskys Mitteilung berichtet. „Bei dieser Symphonie", sagt Ries (S. 78), „hatte Beethoven sich Buonoparte gedacht, aber diesen, als er noch erster Consul war. Beethoven schätzte ihn damals außerordentlich hoch, und verglich ihn den größten römischen Consuln. Sowohl ich, als mehrere seiner näheren Freunde haben diese Symphonie schön in Partitur abgeschrieben, auf seinem Tische liegen gesehen, wo ganz oben auf dem Titelbatte das Wort ‚Buonoparte' und ganz unten ‚Luigi van Beethoven' stand, aber kein Wort mehr. Ob und womit die Lücke hat ausgefüllt werden

sollen, weiß ich nicht. Ich war der erste, der ihm die Nachricht brachte, Bonaparte habe sich zum Kaiser erklärt, worauf er in Wuth gerieth und ausrief: ‚Ist der auch nichts anders, wie ein gewöhnlicher Mensch! Nun wird er auch alle Menschenrechte mit Füßen treten, nur seinem Ehrgeize fröhnen; er wird sich nun höher, wie alle andern stellen, ein Tyrann werden!‘ Beethoven ging an den Tisch, faßte das Titelblatt oben an, riß es ganz durch und warf es auf die Erde. Die erste Seite wurde neu geschrieben und nun erst erhielt die Symphonie den Titel: »Sinfonia eroica«.“ Es leidet nicht den geringsten Zweifel, daß Ries bei Beschreibung dieser Szene von seinem Gedächtnisse nicht getäuscht wurde; denn Graf Moritz Lichnowsky, welcher zufällig bei Beethoven war, als Ries die unangenehme Neuigkeit brachte, beschrieb den Verlauf derselben Schindler ebenso, jahrelang ehe die Notizen von Ries erschienen waren.

Die Akte des französischen Tribunates und Senates, welche den ersten Konsul zur kaiserlichen Würde erhoben, sind vom 3., 4. und 17. Mai datiert; Napoleon nahm die Krone am 18., und die feierliche Proklamation erfolgte am 20. Gerade in jenen Tagen würde die Nachricht von einem so wichtigen Ereignisse nicht zehn Tage erfordert haben, um Wien zu erreichen. Daraus ergibt sich, daß spätestens zu Anfang Mai 1804 eine vollständige Abschrift der Sinfonia eroica fertig war. Daß es sich hier um eine Abschrift handelt, bezeugen die beiden glaubwürdigen Zeugen Ries und Lichnowsky; auf Beethovens Autograph, bei der Auktion von 1827 für 3 fl. 10 Kr. W. W. von dem Wiener Komponisten Joseph Dessauer angekauft, konnte sich jene Erzählung nicht beziehen. Dieselbe ist von Anfang bis Ende durch Radierungen und Verbesserungen entstellt, und das Titelblatt paßt in keiner Weise zu der Beschreibung von Ries. Es lautet wie folgt:

(Ganz oben) NB. 1. In die erste Violinstimme werden gleich die anderen Instrumente zum Theil eingetragen.

Sinfonia grande
[hier sind zwei Worte ausradiert]
804 im August
del Sigr
Louis van Beethoven.

Sinfonie 3. Op. 55.

(am unteren Ende) NB. 2. Das dritte Horn ist so geschrieben, daß es sowohl von von [sic] einem primario als secundario geblasen werden kann.

Bei dem Trauermarsche findet sich folgende Bemerkung: „NB. Die Noten im Baß, welche die Striche in die Höhe haben, sind für das

Violoncell und die die Striche unter sich haben für den Violon.“ Sowohl diese Bemerkungen als die beiden auf dem Titelblatte sind offenbar Weisungen für den Kopisten.

Eines der beiden auf dem Titel ausradierten Worte war „Bonaparte“, und gerade unter seinen eigenen Namen schrieb Beethoven mit Bleistift in großen Buchstaben die jetzt beinahe ausgewischten, doch noch lesbaren Worte: „Geschrieben auf Bonaparte“.

Man kann daher zuverlässig annehmen, daß alle die auf Czerny, Dr. Bertolini und wen immer zurückgehenden Traditionen (s. oben S. 64 f.), daß das erste Allegro die Beschreibung einer Seeschlacht sein sollte, und der Trauermarsch zur Erinnerung an Nelson oder an den General Abercrombie geschrieben sei[1], Mißverständnisse sind, und daß der Bericht Schindlers das Richtige enthält; ferner ist klar, daß das Datum „$\overline{804}$ im August“ nicht das der Komposition der Symphonie ist. Dasselbe ist mit einer andern, dunkleren Dinte geschrieben, als die übrigen Worte auf dem Titel, und wahrscheinlich lange Zeit nachher hinzugesetzt, wobei Beethoven sein Gedächtnis täuschte. Ein solcher Irrtum wäre bei ihm nicht ohne Beispiel. Die beiden „Violin-Adagios mit ganzer Instrumentalbegleitung“, welche durch den Bruder Karl im November 1802 André angeboten wurden, können nicht wohl etwas anderes sein als die beiden Romanzen; doch trägt die in G Op. 40 das Datum 1803. Möglich, daß Karl schrieb, ehe sie vollendet war. Ferner steht aber vollständig fest, daß Op. 124 am 3. Oktober 1822 aufgeführt worden ist; und doch trug die an Stumpff in London gesandte Abschrift folgenden Titel:

„Overture von Ludwig van Beethoven
Geschrieben für die Eröffnung des Josephstadt-Theaters gegen Ende September 1823 und zum erstenmal aufgeführt am 3ten October 1824.
Op. 124.“

Es ist demnach jedenfalls möglich, wenn nicht sicher, daß die Worte „$\overline{804}$ im August“ einen Irrtum enthalten.

Lenz erwähnt in seinem kritischen Kataloge (III. 221, 222) ein Skizzenbuch Beethovens in der musikalischen Bibliothek des Grafen Wielhorski zu St. Petersburg, welches seiner Form nach dem von Nottebohm beschriebenen Keßlerschen völlig gleich ist; Querfolio, mit 16 Notensystemen

[1]) Vgl. Allg. M. Z. III. 506. eine Rezension von „Nelsons großer Seeschlacht“ für Klavier, Violine und Violoncell von Ferd. Kauer. Viele Jahre später mag Dr. Bertolini dieses Stück mit Beethovens Symphonie in seiner Erinnerung verwechselt haben.

auf der Seite; nur hat es anstatt 192 nur 172 Seiten. Wie sein Inhalt zeigt, wurde es während des Frühjahrs und Sommers von 1801 benutzt, gleichwie das andere im Herbste desselben Jahres und den fünf oder sechs folgenden Monaten.

Von seinem Inhalte „gehören ungefähr zwei Drittheile dem Christus am Oelberg an, und das andere Drittheil sind Instrumentalgedanken, wie die Anfänge von Nr. 1. Op. 33 (Bagatellen), Nr. 2. Op. 112 (d. i. Op. 119, Bagatellen), Nr. 3. Op. 31 (Sonate), eine Stelle aus Op. 47 (Kreutzersonate), eine Andeutung der Marcia funebre aus der Eroica und fortgesetzte Skizzen des Finale [1]). Diese Eroica-Skizzen gehen dem Oratorium voraus." Nun ist bekanntlich das Finale der Eroica eine Reihe von Variationen über ein Thema aus der Prometheusmusik, die am 28. März 1801 zuerst aufgeführt wurde. Daher bietet das Skizzenbuch beiläufig eine bestimmte Bestätigung von Schindlers Datum 1801 für den Christus und von der in unserem Texte gegebenen Bestimmung von Ries' Ankunft in Wien im Herbste desselben Jahres.

Dasselbe gibt uns außerdem Veranlassung, zwei Stellen aus den Papieren Otto Jahns, auf welche wir früher (S. 64 f.) nur angespielt haben, hier anzuführen.

1. Dr. Bertolini erzählte Jahn: „Den ersten Gedanken zur Sinfonia Eroica gab Beethoven Bonaparte's Zug nach Aegypten (Mai 1798), und das Gerücht von Nelsons Tod in der Schlacht bei Aboukir veranlaßte den Trauermarsch (22. Juni, wobei Nelson wirklich am Kopf verwundet wurde)."

Bertolini wurde im Jahre 1806 zuerst mit Beethoven bekannt. Schindlers Mitteilung, daß Bernadotte die Idee der Symphonie hervorrief, welche auf Beethovens eigene Worte gegründet war, hat größeres Gewicht, und würde dasselbe behalten, selbst wenn sie nicht durch das Titelblatt von Dessauers Manuskript gestützt wäre.

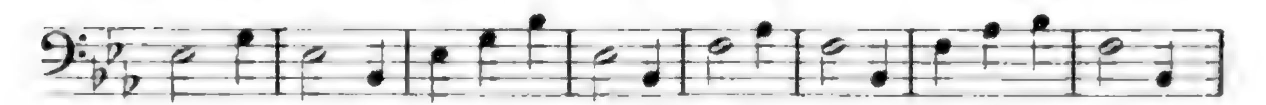
2. Czerny schreibt: „Nach der Angabe von Beethovens langjährigem vertrautem Freunde Dr. Bertolini gab ihm der Tod des englischen Generals Abercrombie die erste Idee zur Sinfonia Eroica. Daher der navale (nicht landmilitärische) Charakter des Themas und des ganzen ersten Satzes." (?!)

„Da diese Sinfonie schon 1803 geschrieben, so fallen alle die Er-

[1]) Lenz hat hier Skizzen zu den Klaviervariationen Op. 35 mit solchen zum Finale der Eroica verwechselt, wie Nohl, der das Skizzenbuch untersuchte, festgestellt hat (vgl. Nohl, „Beethoven, Liszt, Wagner" S. 96).

zählungen weg, die in Bezug auf die Kaiserkrönung Napoleons (1804, wo die Sinfonie bereits aufgeführt wurde) u. s. w. verbreitet worden."

„Das Thema war ursprünglich wie folgt:



wie es nämlich am Schlusse des ersten Satzes angebracht wird.

Ueber das Thema der Marcia funebre scheint B. lange reflectirt zu haben, da er nämlich die Schlußcadenz (im 7. und 8. Tacte) vielfach änderte. Die erste Idee zu einem größeren Tonstücke blieb oft Jahre lang liegen, bis Beethoven sie schriftlich zu bearbeiten anfing. Es ist aber möglich, daß B. bei seinen oft wechselnden Launen die Eroica und Napoleon in Beziehung brachte."

Sir Ralph Abercrombie, General in der englischen Armee, war in der Schlacht bei Alexandria am 21. März 1801 tödlich verwundet worden und starb am 28. Bei günstigem Winde konnte der Überbringer der Berichte über jenes Ereignis Wien in drei oder vier Wochen erreichen, und es ist demnach möglich, daß diese Nachricht den Gedanken zu dem Trauermarsche hervorrief, welcher damals im Skizzenbuche notiert wurde, der jedoch zwei Jahre später zu einem ganz andern Zwecke diente.

Fassen wir diese mancherlei einander widersprechenden Angaben ihrem positiven Gehalte nach zusammen, so ergibt sich für die Genesis der Symphonie, daß das Thema des Trauermarsches schon im Frühjahr 1801 skizziert wurde, daß der letzte Satz der Symphonie wie auch die Klaviervariationen Op. 35, welche ebenfalls in der ersten Hälfte des Jahres 1801 in Angriff genommen wurden, auf das Anfangsthema von Nr. 16 der Prometheus-Musik basiert ist; dagegen gehören der erste Satz und das Scherzo bestimmt ganz dem Jahr 1803 an. Ob Beethoven bei dem Trauermarsch und den Variationen irgendwie an Napoleon gedacht hat, erscheint zum mindesten zweifelhaft, wenn auch nicht ganz ausgeschlossen ist, daß das allmähliche Herauswachsen des Satzes aus den unscheinbaren Baßnoten ihm geeignet erschienen sein könnte, den imponierenden Werdegang des kleinen Korporals zu illustrieren. Überhaupt ist es doch aber im höchsten Grade auffallend, welches besondere Interesse er für den an sich so unscheinbaren „Kontretanz" bewiesen hat, da er nicht weniger als drei große Werke aus demselben entwickelt hat. Bisher scheint noch niemand beachtet zu haben, daß mit diesem

Thema als Kern nicht nur das ganze „Finale“ der Prometheus-Musik gearbeitet ist (das aber dann in der Coda [Allegro molto ₵] in unverkennbarer Weise auf die Ouvertüre zurückgreift) — auch der zweite „Kontretanz“ ist nur eine Verkleidung des ersten, die aber durch den Tonartenkontrast G-Dur—Es-Dur die Bedeutung von einer Art Trio gewinnt —, daß vielmehr die charakteristischen Elemente des Themas, nämlich diejenigen, welche in den Variationen Op. 35 und dem Finale der Eroica klar als die eigentlich leitende Idee herausgestellt sind, auch in der ganzen Prometheus-Musik herrschen, so daß man geradezu sagen kann: dieselbe ist das dritte Variationenwerk über dasselbe Thema (zeitlich das erste). Mit zwei Worten ist das freilich nicht zu beweisen, und da ein ausführlicher Nachweis hier allzuviel Raum in Anspruch nehmen würde, so behält sich der Herausgeber vor, denselben an anderer Stelle beizubringen[1]). Man sehe aber z. B. Nr. 8 der Prometheus-Musik an (am Ende der einleitenden Fanfare):

und nach acht frei dasselbe umschreibenden Takten weiter:

Ich denke, das ist überzeugend; aber ähnlich entpuppen sich eine ganze Reihe anderer Nummern als freie Variationen. Es hieße Beethoven eine arge Armut an Ideen imputieren, wollte man annehmen, daß diese frappanten Übereinstimmungen in der Anlage nicht beabsichtigt, nicht bewußt gewesen wären. Nicht nur die ganze Prometheus-Musik erhält aber durch diese Erkenntnis einen anderen Sinn, sondern auch das Ver-

1) „Musik“ April 1910 („Beethovens Prometheus-Musik ein Variationenwerk“).

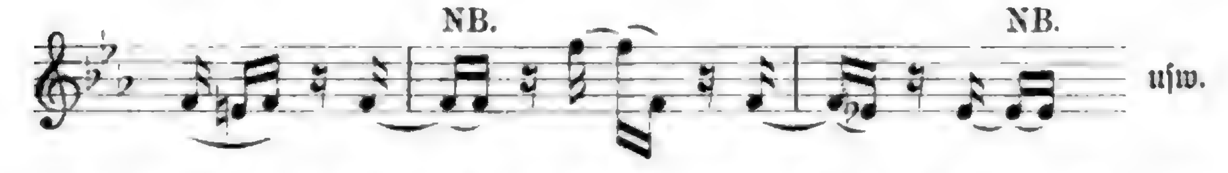
hältnis der Eroica zu ihr rückt in eine neue Beleuchtung. Der Gedanke, daß wirklich eine Übertragung des Vorstellungskreises, in dem Beethoven sich bei der Konzeption der Prometheus-Musik bewegte, auf die Persönlichkeit Bonapartes vorliegt, gewinnt an Wahrscheinlichkeit. Wir hätten dann in dem ersten Satze und dem Scherzo die nachgeschriebenen Ergänzungssätze vor uns; zweifellos sind sie die Krone des Werkes.

Eine eingehende Analyse des Werkes ist hier nicht möglich. Von einer Ausdeutung im Sinne eines durchgeführten Programms kann nicht die Rede sein. Andererseits würde Beethoven nicht den Titel Sinfonia eroica gewählt haben, wenn ihm nicht daran gelegen gewesen wäre, den Hörer in seinen Assoziationen nach einer bestimmten Seite hin zu beeinflussen. Aber weder an eine Seeschlacht noch eine Schlacht zu Lande wird man denken dürfen, sondern nur an die Schilderung oder vielmehr die Willensäußerung eines heldenhaften Charakters, eines sieghaft alle Hindernisse bezwingenden starken Geistes. Die ideale Vorstellung, welche Beethoven von Napoleons Charakter hatte, bis ihn die Annahme der Kaiserwürde überzeugte, daß auch er von Ehrgeiz und Herrschsucht beseelt war, zwingt, wenn man überhaupt eine Beziehung des Inhaltes des Werkes auf Napoleon annehmen will, zu dieser Deutung, aber nicht zu mehr. Das erste Thema mit seiner einfachen Bewegung im Akkord ist dann ein Ausdruck schlichter Größe, die schon gleich nach der ersten Steigerung zu *ff* (Takt 37 ff.) in hohem Grade imponierend hervortritt. Diese wenigen Takte fügen aber dem Charakterbilde auch bereits Züge edler Menschlichkeit und Herzensgüte (Takt 9 ff.) ein, wie sie andererseits durch die wuchtigen Rhythmen (Takt 29 ff.), die synkopischen *sf*, welche je zwei und zwei Viertel im Widerspruch mit dem dreiteiligen Takte zusammenziehen, die beispiellose Energie seines Helden versinnlichen. An den *ff*-Vortrag des Hauptmotivs schließt dann als Anfang der Überleitung zum zweiten Thema die berühmte souverän über die verschiedenen Holzbläserstimmen mitsamt der ersten Violine verfügende Stelle, die man von schwebenden Genien getragenen Blumengewinden vergleichen möchte, bestimmt, den Helden zu ehren, den man in den im Akkord emporsteigenden Viertelgängen der Bässe weiter repräsentiert sehen mag. Den Schlüssel für die auffallendste Stelle:

hat Beethoven 1826 in dem Variationen-Thema des Cis-Moll-Quartetts gegeben:

d. h., das schluchzend abgestoßene ♮e der Oboe ist natürlich dort ebenso Vorhalt vor f, wie hier das cis der ersten Violine Vorhalt vor fis ist. Das ist wieder so eine Probe von Beethovens Anforderungen an den Hörer. Aber nun sehe man, wie in den weiter folgenden Takten bis zur Reprise Beethovens neue Orchestrierungskunst sich entfaltet, wie nicht nur Einzelstimmen, sondern auch kleine Einzelgruppen von Instrumenten sich herauslösen und in dem Kernsatze des zweiten Themas Bläser und Streicher als separate Chöre ein Zwiegespräch von ergreifendem Ausdruck führen. Die Technik der durchbrochenen Arbeit, der Beteiligung aller Instrumente an der Spinnung des thematischen Fadens ist in dieser Symphonie bis zur letzten Konsequenz ausgebildet, die eine weitere Steigerung unmöglich macht. Das ist das wunderbar Neue an der Eroica. Eine unendliche Fülle neuer Ausdrucksmodalitäten sind mit einem Male der tonkünstlerischen Phantasie erschlossen und kommen in reichem Maße zur Anwendung.

Bei dem allbekannten Trauermarsch sei auf die drastische Wirkung der Schleifervorschläge in den Bässen aufmerksam gemacht. Gegen das Ende kommt in der ersten Violine viermal die Bindung zweier Sechzehntel auf derselben Stufe vor, wo scheinbar statt dessen nach allgemeinem Usus ein Achtel stehen müßte:



Vielleicht ist es nicht überflüssig, zu betonen, daß die Ausführung sicher ebenso gemeint ist wie in der Quartettfuge Op. 133 (gleich im Thema):

nämlich als zweimaliger Druck mit weitergehendem Bogen (ohne Strichwechsel). Vgl. Bd. V, 293 Anm. 2.

Neue Bahnen erschließt auch das Scherzo, das erste, das er für Orchester geschrieben; die Scherzi der Klaviersonaten können ja (vielleicht mit Ausnahme desjenigen von Op. 1 III) mit diesen schattenhaft dahinhuschenden Gebilden überhaupt kaum verglichen werden, die auch, wo sie zum Tutti-Fortissimo sich durchringen, gespenstische Phantome bleiben. So wenigstens in der dritten und fünften Symphonie; in der vierten und sechsten ist ihr Charakter mehr der einer übermütigen Ausgelassenheit ohne die Assoziation des Spukhaften. In der Eroica aber ist die Schemenhaftigkeit am stärksten ausgeprägt. Man beachte, wie gleich zu Anfang die durch den Eintritt der Oboe sich geltend machende eigentliche Melodie im siebenten Takte der Notierung ganz unerwartet einsetzt mit Umdeutung des vierten wirklichen Taktes zum ersten (je zwei $^3/_4$-Takte der Notierung repräsentieren erst einen wirklichen Takt, dessen Zählzeiten noch immer sehr lebhaft bewegte sind). Die jedermann vertrauten Schönheiten des Werkes (z. B. die wunderbaren Hornwirkungen des Trios [die drei Hörner sind auch ein Novum in der Literatur]) bedürfen keiner Erörterung. Für den letzten Satz sei das Studium von Op. 35 und eine gründliche Durchsicht der Prometheus-Musik dringlich empfohlen; es handelt sich in den drei Werken doch tatsächlich um ganz verschiedene Arbeiten, die nur in kleinen Partien identisch sind. Die Aufnahme in die Kontretänze ist dagegen von ganz untergeordneter Bedeutung.

Über die erste Aufführung und die Herausgabe vergleiche das folgende Kapitel. Daß nach der Fertigstellung des Werkes eine so erhebliche Zeit verstrich bis zur ersten Aufführung und zur Drucklegung, erklärt sich hinlänglich durch die intensive Beschäftigung Beethovens mit der Komposition der Oper Leonore (Fidelio), welche mindestens bis in das Frühjahr 1804, vielleicht aber noch weiter zurückreicht, wie wir sehen werden.

„Späterhin“, fährt Ries fort, „kaufte der Fürst Lobkowitz[1]) diese

---

[1]) Ein Korrespondent in Dohms und Rodenbergs „Salon“ (II, H. 9) schreibt: „Wie Rasoumowsky's Quartett alles im Kammerstyl geschriebene sogleich ‚brühwarm aus der Pfanne weg durchprobirte‘ und genau nach den Intentionen des Componisten ausführte, so geschah dasselbe durch Lobkowitzens Kapelle mit des Meisters Orchesterwerken, ja ein Zeitgenosse und sogar Mitglied derselben behauptet, Lobkowitz habe die Kapelle ganz eigens zu dem Zwecke gebildet, um die Werke Beethovens vor ihrer Veröffentlichung zuerst zu versuchen!“

Da das Rasumowskysche Quartett als solches im Jahre 1808 begründet wurde und 1816 oder 1817 einging, so ist es schwer einzusehen, wie „alles von Beethoven im Kammerstyl geschriebene“ vor und nach diesen zehn Jahren von dem-

Composition von Beethoven zum Gebrauche auf einige [?] Jahre, wo sie dann in dessen Palais mehrmals gegeben wurde."

In Schmidts Wiener Musikzeitung (1843 S. 28) findet sich eine „Erzählung einer Person, welche Beethovens Umgang genoß[1]", nach welcher, was auch ganz glaublich ist, dieses für die damalige Zeit so schwierige, originelle und in seinen Wirkungen fremdartige Werk von einer solchen „göttlichen Länge" nicht gefiel. „Einige Zeit nach dieser schmählichen Niederlage ließ sich bei demselben Kavalier (Lobkowitz), der indessen einen seiner Landsitze bezogen hatte, der Prinz Louis Ferdinand von Preußen zum Besuche anmelden." — Um dem Prinzen eine Überraschung zu bereiten, wurde ihm die neue und natürlich völlig unbekannte Symphonie vorgespielt, und er hörte sie „mit gespannter Aufmerksamkeit, die sich mit jedem Satze steigerte", an. Beim Schlusse bewies er seine Bewunderung dadurch, daß er sich als besondere Gunst eine unmittelbare Wiederholung ausbat, und nach Ablauf einer Stunde, da sein Aufenthalt zu kurz war, um ihm zu einem anderen Konzerte Gelegenheit zu geben, eine zweite. „Der Eindruck ist ein allgemeiner, und der hohe Gehalt der Musik nun anerkannt."

---

selben „brühwarm durchprobirt" werden konnte. Noch mehr kommt es uns hier darauf an, die Behauptung des Zeitgenossen in jenem Aufsatze zu widerlegen, der von seinem Gedächtnisse, wie man fürchten muß, sehr getäuscht worden ist. Denn wenn seine Mitteilung richtig ist, warum hätte dann Lobkowitz die Sinfonia eroica kaufen sollen?

Aus dem Verzeichnisse der von der Lobkowitzschen Kapelle durchprobierten Orchesterwerke Beethovens müssen zunächst die beiden ersten Klavierkonzerte infolge der bezüglich ihrer Geschichte bekannten Tatsachen ausgeschlossen bleiben. Die hierauf folgenden Werke für Orchester sind die C-Dur-Symphonie, das Klavierkonzert in C-Moll, die Prometheusmusik, Christus am Ölberg, die Symphonie in D, die Sinfonia eroica. Dieselben fallen in die Jahre 1799—1803, während die Lobkowitzsche Kapelle 1794 gegründet wurde. Welches dieser Werke wurde nun also auf diese Weise durchprobiert?

Überlassen wir uns nun unserer Phantasie und stellen uns etwa im Sommer 1794 den Fürsten Lobkowitz vor, wie er sich mit diesem Plane herumträgt und ihn anderen gegenüber verteidigt. Was hätte er sagen können als etwa folgendes: Weil Albrechtsberger einen neuen Schüler vom Rhein bekommen hat, der vortrefflich Klavier spielt und schon etliche hübsche Variationen herausgegeben hat, und der also mutmaßlich einst auch Orchestersachen komponieren wird, so habe ich die Kapelle ganz eigens zu dem Zwecke gebildet, solche Werke vor ihrer Veröffentlichung zuerst zu versuchen. Will man sich das vorstellen, nun wohl; der Fürst hätte dann eben nur fünf Jahre warten müssen.

[1]) Nach Dr. Schmidts Meinung wurde diese Anekdote seinem Journale von Hieronymus Payer mitgeteilt — sicher eine gute Autorität.

Wer Gelegenheit gehabt hat, über den Charakter und die musikalische Bildung des Prinzen Louis Ferdinand sich genauer zu unterrichten, und außerdem weiß, daß er gerade zu der hier angegebenen Zeit wirklich auf einer Reise war, die ihn in die Nähe von Besitzungen des Fürsten Lobkowitz brachte, für den wird diese Erzählung nichts Unwahrscheinliches haben. Wenn sie wahr ist, und die Begebenheit wirklich zu Raudnitz oder auf irgendeinem anderen Landsitze des Fürsten stattfand, dann haben die Proben und ersten Aufführungen der Symphonie zu Wien Wochen, vielleicht Monate vor „804 im August“ stattgefunden.

Wie sich dies nun verhalten mag, jedenfalls war Ries bei der ersten Probe gegenwärtig und geriet bei derselben in Gefahr, von seinem Meister eine Ohrfeige zu erhalten. Hören wir ihn selbst. „In dem ersten Allegro ist eine böse Laune Beethoven's für das Horn; einige Tacte, ehe im zweiten Theile das Thema vollständig wieder eintritt, läßt Beethoven dasselbe mit dem Horn andeuten, wo die beiden Violinen noch immer auf einem Secundenaccorde liegen. Es muß dieses dem Nichtkenner der Partitur immer den Eindruck machen, als ob der Hornist schlecht gezählt habe und verkehrt eingefallen sei. Bei der ersten Probe dieser Symphonie, die entsetzlich war, wo der Hornist aber recht eintrat, stand ich neben Beethoven, und im Glauben, es sei unrichtig, sagte ich: ‚der verdammte Hornist! kann der nicht zählen? — es klingt ja infam falsch!‘ Ich glaube, ich war sehr nah daran, eine Ohrfeige zu erhalten. — Beethoven hat es mir lange nicht verziehen.“ (S. 79). —

Wie oben berichtet, wohnten Breuning und Beethoven nun in demselben Hause. Es war aber eine schlechte Ökonomie, daß zwei junge, einzelnstehende Männer, welche noch dazu durch so manche Bande der Freundschaft miteinander verbunden waren, wie Breuning und Beethoven, jeder für sich eine Anzahl[1]) Zimmer in demselben Hause bewohnten. Da jede der beiden Wohnungen Raum genug für beide enthielt, so gab Beethoven sehr bald die seinige auf und zog mit in die andere. Breuning hatte seine eigene Haushälterin und Köchin, und daher speisten sie auch meistens zusammen im Hause. Diese Einrichtung war kaum ausgeführt, als Beethoven in eine ernstliche Krankheit fiel, und er behielt auch, nachdem dieselbe überwunden war, noch lange ein hartnäckiges intermittierendes Fieber.

Jede Sprache hat ihre Sprichwörter zur Bezeichnung der Wahrheit,

[1]) Breuning hatte zwei Zimmer und Küche (Anmerkung Gerhards v. Breuning).

daß dem, welcher sich nicht selbst hilft, schlecht geholfen ist. Auch Beethoven entdeckte, als es bereits zu spät war, daß er dem Bevollmächtigten Esterhazys nicht die nötige Anzeige gemacht habe, und daß er daher die Miete für die vorher bewohnten Zimmer bezahlen müsse. Die Frage, wer dabei einen Fehler begangen, wurde eines Tages zu Anfang Juli beim Mittagessen aufgeworfen, und endigte mit einem Streite, in welchem Beethoven so heftig wurde, daß er den Tisch und das Haus verließ und nach Baden zog, mit dem Entschlusse, lieber die Miete zu opfern und für eine andere Wohnung zu bezahlen, als mit Breuning unter demselben Dache zu bleiben. „Breuning", sagt Ries, „ein Hitzkopf wie Beethoven, war durch dessen Benehmen so entrüstet, weil es in Gegenwart von dessen Bruder stattfand." Es ist jedoch deutlich zu erkennen, daß er bald wieder ruhig wurde und sofort sein Bestes tat, um einen völligen Bruch zu verhindern. Wie man aus Beethovens darauf bezüglichen Anspielungen schließen kann, richtete Breuning einen Brief an ihn und forderte ihn in männlicher, dabei rührender und freundlicher Weise auf, zu vergeben und zu vergessen. Beethoven jedoch, von Krankheit erschöpft, nervös abgespannt und durch seine zunehmende Taubheit mißmutig und verdrießlich, blieb eine Zeitlang hartnäckig; sein Zorn mußte seinen Lauf haben. Er fand seinen Ausdruck in mehreren Briefen an Ries; doch ging dann der Paroxysmus vorüber. „Diese Briefe mit ihren Folgen", sagt Ries, „sind eine zu schöne Urkunde über Beethoven's Charakter, als daß sie hier nicht vorkommen sollten"; welche Worte um so eher auch für unseren Zweck gelten dürfen, als dieselben für manche andere von Ries berichtete Begebenheiten aus jener Zeit die passendste Einleitung und Erläuterung bilden. Der erste dieser Briefe, aus dem Anfang Juli, ist von Ries S. 129 wie folgt mitgeteilt:

„Lieber Ries! Da Breuning keinen Anstand genommen hat, Ihnen und dem Hausmeister durch sein Benehmen meinen Character vorzustellen, wo ich als ein elender, armseliger, kleinlicher Mensch erscheine, so suche ich Sie dazu aus, erstens meine Antwort Breuning mündlich zu überbringen, nur auf einen und den ersten Punkt seines Briefes, welchen ich nur deswegen beantworte, weil dieses meinen Charakter nur bei Ihnen rechtfertigen soll. — Sagen Sie ihm also, daß ich gar nicht daran gedacht, ihm Vorwürfe zu machen, wegen der Verspätung des Aufsagens, und daß, wenn wirklich Breuning Schuld daran gewesen sei, mir jedes harmonische Verhältniß in der Welt viel zu theuer und lieb sei, als daß um einige Hundert und noch mehr, ich einem meiner Freunde Kränkungen zufügen würde. Sie selbst wissen, daß ich Ihnen ganz scherzhaft vorgeworfen habe, daß Sie Schuld daran wären, daß die Aufsagung durch Sie zu spät gekommen sei. Ich weiß gewiß, daß Sie sich

dessen erinnern werden; bei mir war die ganze Sache vergessen. Nun fing mein Bruder bei Tische an und sagte, daß er Breuning Schuld glaube an der Sache; ich verneinte es auf der Stelle und sagte, daß Sie daran Schuld wären. Ich meine, das war doch deutlich genug, daß ich Breuning nicht die Schuld beimesse. Breuning sprang darauf auf, wie ein Wüthender, und sagte, daß er den Hausmeister heraufrufen wollte. Dieses für mich ungewohnte Betragen vor allen Menschen, womit ich nur immer umgehe, brachte mich aus meiner Fassung; ich sprang ebenfalls auf, warf meinen Stuhl nieder, ging fort, und kam nicht mehr wieder. Dieses Betragen nun bewog Breuning, mich bei Ihnen und dem Hausmeister in ein so schönes Licht zu setzen und mir ebenfalls einen Brief zu schicken, den ich übrigens nur mit Stillschweigen beantwortete. — Breuning habe ich gar nichts mehr zu sagen. Seine Denkungsart und Handlungsart in Rücksicht meiner beweist, daß zwischen uns nie ein freundschaftliches Verhältniß Statt hätte finden sollen und auch gewiß nicht ferner Statt finden wird. Hiermit habe ich Sie bekannt machen wollen, da Ihr Zeugniß meine ganze Denkungs- und Handlungs-Art erniedrigt hat. Ich weiß, wenn Sie die Sache so gekannt hätten, Sie es gewiß nicht gethan hätten und damit bin ich zufrieden.

Jetzt bitte ich Sie, lieber Ries! gleich nach Empfang dieses Briefes zu meinem Bruder, dem Apotheker, zu gehen und ihm zu sagen, daß ich in einigen Tagen schon Baden verlasse, und daß er das Quartier in Döbling, gleich nachdem Sie es ihm angekündiget, miethen soll. Fast wäre ich schon heute gekommen; es ekelt mich hier; ich bin's müde. Treiben Sie um's Himmelswillen, daß er es gleich miethet, weil ich gleich allda hausen will. Sagen Sie und zeigen Sie von dem auf der anderen Seite geschriebenen Briefe nichts; ich will ihm von jeder Seite zeigen, daß ich nicht so kleinlich denke, wie er, und habe ihm erst nach diesem Briefe geschrieben, obschon der Entschluß zur Auflösung unserer Freundschaft fest ist und bleibt.

Ihr Freund

Beethoven."

Nicht lange nachher folgte ein weiterer, aus welchem uns Ries folgendes mitteilt:

„Baden, am 14. Juli 1804.

Wenn Sie, lieber Ries! ein besseres Quartier zu finden wissen, so ist es mir sehr lieb. — Ich wünsche sehr, eines auf einem großen stillen Platze oder auf der Bastei zu haben. — — — Ich werde Sorge tragen, bis Mittwoch in der Probe zu sein. Daß sie bei Schuppanzigh ist, ist mir nicht recht. Er könnte mir Dank wissen, wenn ihn meine Kränkungen magerer machten. Leben Sie wohl, lieber Ries! Wir haben schlechtes Wetter und ich bin vor den Menschen hier nicht sicher; ich muß mich flüchten, um einsam sein zu können." —

Aus einem dritten Briefe gibt Ries (S. 132) folgendes:

„Baden, den 24. Juli 1804.

— — — Mit der Sache von Breuning werden Sie sich wohl gewundert haben; glauben Sie mir, Lieber! daß mein Aufbrausen nur ein Ausbruch von manchen unangenehmen vorhergegangenen Zufällen mit ihm gewesen ist. Ich habe die Gabe, daß ich über eine Menge Sachen meine Empfindlichkeit verbergen und zurückhalten kann; werde ich aber auch einmal gereizt zu einer Zeit, wo ich empfänglicher für den Zorn bin, so platze ich auch stärker aus, als jeder Andere. Breuning hat gewiß vortreffliche Eigenschaften, aber er glaubt sich von allen Fehlern frei, und hat meistens die am stärksten, welche er an andern Menschen zu finden glaubt. Er hat einen Geist der Kleinlichkeit, den ich von Kindheit an verachtet habe. Meine Beurtheilungskraft hat mir fast vorher den Gang mit Breuning prophezeit, indem unsere Denkungs-, Handlungs- und Empfindungs-Weise zu verschieden ist, doch habe ich geglaubt, daß sich auch diese Schwierigkeiten überwinden ließen; — die Erfahrung hat mich widerlegt. Und nun auch keine Freundschaft mehr! Ich habe nur zwei Freunde in der Welt gefunden, mit denen ich auch nie in ein Mißverhältniß gekommen, aber welche Menschen! Der eine ist todt, der andere lebt noch. Obschon wir fast sechs Jahre hindurch keiner von dem andern etwas wissen, so weiß ich doch, daß in seinem Herzen ich die erste Stelle, so wie er in dem meinigen einnimmt. Der Grund der Freundschaft heischt die größte Aehnlichkeit der Seelen und Herzen der Menschen. Ich wünsche nichts, als daß Sie meinen Brief läsen, den ich an Breuning geschrieben habe und den seinigen an mich. Nein nie mehr wird er in meinem Herzen den Platz behaupten, den er hatte. Wer seinem Freunde eine so niedrige Denkungsart beimessen kann, und sich ebenfalls eine solche niedrige Handlungsart wider denselben erlauben, der ist nicht werth der Freundschaft von mir. — Vergessen sie nicht die Angelegenheit meines Quartiers. Leben Sie wohl; schneidern Sie nicht zu viel, empfehlen Sie mich der Schönsten der Schönen; schicken Sie mir ein halbes Dutzend Nähnadeln. — Ich hätte mein Leben nicht geglaubt, daß ich so faul sein könnte, wie ich hier bin. Wenn darauf ein Ausbruch des Fleißes folgt, so kann wirklich was Rechtes zu Stande kommen.

Vale. Beethoven."

Der Leser kennt bereits zu gut den Charakter Breunings, um durch alle diese herben Ausdrücke, welche Beethoven in einem Anfluge von Galle schrieb, ein Vorurteil gegen denselben zu gewinnen; Beethoven hat jene Äußerungen später selbst von Herzen bereut und dies auch zu erkennen gegeben. Noch im Herbst desselben Jahres begegneten sich Beethoven und Breuning zufällig, und „nun fand völlige Aussöhnung statt, und jeder feindselige Vorsatz Beethovens, wie kräftig er auch in den beiden Briefen ausgesprochen wird, war gänzlich vergessen" (Ries S. 132). Und nicht dies allein; er schenkte Breuning gleichsam als ein Opfer auf dem Altare der Versöhnung das beste Bild von ihm, welches aus jenen Jahren existiert, ein schönes, im Jahre 1802 von Hornemann auf Elfenbein

gemaltes Miniaturbild, welches noch jetzt im Besitze von Breunings Nachkommen ist. Er begleitete dasselbe mit folgendem Briefe[1]):

„Hinter diesem Gemälde, mein guter, lieber Steffen, sei auf ewig verborgen, was eine Zeit lang zwischen uns vorgegangen. Ich weiß es, ich habe Dein Herz zerrissen. Die Bewegung in mir, die Du gewiß bemerken mußtest, hatte mich genug dafür gestraft. Bosheit war's nicht, was in mir gegen Dich vorging, nein, ich wäre Deiner Freundschaft nie mehr würdig; Leidenschaft bei Dir und bei mir; aber Mißtrauen gegen Dich ward in mir rege; es stellten sich Menschen gegen uns, die Deiner und meiner nie würdig sind. — Mein Portrait war Dir schon lange bestimmt; Du weißt es ja, daß ich es immer Jemanden bestimmt hatte. Wem könnte ich es wohl so mit dem wärmsten Herzen geben, als Dir, treuer, guter, edler Steffen! Verzeih mir, wenn ich Dir wehe that; ich litt selbst nicht weniger. Als ich Dich so lange nicht mehr um mich sah, empfand ich es erst recht lebhaft, wie theuer Du meinem Herzen bist und ewig sein wirst. Du wirst wohl auch wieder in meine Arme fliehen, wie sonst."

Von Breunings Seite war die Versöhnung nicht weniger vollständig. Am 13. November schreibt er an Wegeler, und um sein langes Schweigen zu entschuldigen, sagt er (Nachtr. S. 10):

„Der Freund, der mir von den Jugendjahren hier blieb, trägt noch oft und viel dazu bei, daß ich gezwungen werde, die abwesenden zu vernachlässigen. Sie glauben nicht, lieber Wegeler, welchen unbeschreiblichen, und ich möchte sagen: schrecklichen Eindruck die Abnahme des Gehörs auf ihn gemacht hat. Denken Sie sich das Gefühl unglücklich zu sein, bei seinem heftigen Charakter; hierbei Verschlossenheit, Mißtrauen, oft gegen seine besten Freunde, in vielen Dingen Unentschlossenheit! Größtentheils, nur mit einigen Ausnahmen, wo sich sein ursprüngliches Gefühl ganz frei äußert, ist Umgang mit ihm eine wirkliche Anstrengung, wo man sich nie selbst überlassen kann. Seit dem Mai bis zu Anfang dieses Monats haben wir in dem nämlichen Hause gewohnt, und gleich in den ersten Tagen nahm ich ihn in mein Zimmer. Kaum bei mir, verfiel er in eine heftige, am Rande der Gefahr vorübergehende Krankheit, die zuletzt in ein anhaltendes Wechselfieber überging. Besorgniß und Pflege haben mich da ziemlich mitgenommen. Jetzt ist er wieder ganz wohl. Er wohnt auf der Bastey, ich in einem vom Fürsten Esterhazy neuerbauten Hause vor der Alster-Kaserne, und da ich meine eigene Haushaltung führe, so ißt er täglich bei mir."

Kein Wort also äußert er über den Streit, mit keinem Worte deutet er an, daß Beethoven die Zimmer bei ihm nicht mehr bewohnte, als er zu der gewöhnlichen Zeit des Wohnungswechsels quer über das Glacis

[1] Wegeler, Nachtrag S. 25 und Breuning „Aus dem Schwarzspanierhause" (1874) S. 47. Eine schöne Reproduktion des ganz offenbar ausgezeichnet getroffenen Bildes ist letzterem Buche beigegeben.

in Pasqualatis Haus gezogen sei; kein Wort der Klage; nur das tiefste Mitleid und die herzlichste Teilnahme.

In dieselbe Zeit, wo Beethoven in Baden wohnte, gehört die von Ries S. 117 erzählte Anekdote. „Eines Abends", heißt es daselbst, „kam ich zu ihm nach Baden, um meine Lectionen fortzusetzen. Dort fand ich eine schöne, junge Dame bei ihm auf dem Sopha sitzen. Da es mir schien, als käme ich ungelegen, so wollte ich gleich mich entfernen, allein Beethoven hielt mich zurück und sagte: ‚Spielen Sie nur einstweilen!' Er und die Dame blieben hinter mir sitzen. Ich hatte schon sehr lange gespielt, als Beethoven auf einmal rief: ‚Ries, spielen Sie etwas Verliebtes!' Kurz nachher: ‚etwas Melancholisches!' Dann: ‚etwas Leidenschaftliches!' usw. — —

„Aus dem, was ich hörte, konnte ich schließen, daß er wohl die Dame in etwas beleidigt haben müsse, und es nun durch Launen gut machen wolle. Endlich sprang er auf und schrie: ‚Das sind ja lauter Sachen von mir!' Ich hatte nämlich immer Sätze aus seinen eigenen Werken, nur durch einige kurze Uebergänge an einander gereiht, vorgetragen, was ihm aber Freude gemacht zu haben schien. Die Dame ging alsbald fort, und Beethoven wußte zu meinem großen Erstaunen nicht, wer sie war. Ich hörte nun, daß sie kurz vor mir hereingekommen sei, um Beethoven kennen zu lernen. Wir folgten ihr bald nach, um ihre Wohnung und dadurch später ihren Stand zu erforschen. Von Weitem sahen wir sie noch (es war mondhell[1]), allein plötzlich war sie verschwunden. Wir spazierten nachher unter mannigfaltigen Gesprächen wohl noch anderthalb Stunden in dem angrenzenden schönen Thal. Beim Weggehen sagte Beethoven jedoch: ‚Ich muß herausfinden, wer sie ist, und Sie müssen helfen.' Lange Zeit nachher begegnete ich ihr in Wien und entdeckte nun, daß es die Geliebte eines ausländischen Prinzen war. Ich theilte meine Nachricht Beethoven mit, habe aber nie, weder von ihm, noch von sonst jemand etwas weiteres über sie gehört."

„Beethoven besuchte mich nie öfter, als da ich in dem Hause eines Schneiders wohnte, wo drei sehr schöne, aber durchaus unbescholtene Töchter waren. Hierauf bezieht sich auch der Schluß des Briefes vom 24. Juli 1804, wo es heißt: ‚Schneidern Sie nicht zu viel' usw."

Die Probe bei Schuppanzigh am Mittwoch den 18., welche in dem Briefe vom 14. Juli erwähnt wird, galt einem Auftreten von Ries;

---

[1]) „Vollmond am 22. Juli", Kalender von 1804.

derselbe sollte nämlich in dem ersten Konzerte der zweiten Serie der regelmäßigen Donnerstagskonzerte im Augarten spielen, welches am folgenden Tage (den 19.) oder vielleicht am 26. stattfand[1]. Der Berichterstatter in der Allg. Mus. Zeitg. (VI. S. 776) sagt über dieses Konzert: „Das zweite Abonnement unserer Augarten-Konzerte wurde sehr brillant eröffnet. Ich nenne Ihnen die gegebenen Stücke, weil man daraus auf das Bestreben dieses Instituts überhaupt einigermaßen schließen kann, und dies gewiß verdient, auch bei Auswärtigen im Andenken erhalten zu werden. Das Konzert begann mit Beethovens großer Sinfonie in D dur, einem Werke voll neuer, origineller Ideen, von großer Kraft, effektvoller Instrumentirung und gelehrter Ausführung, das aber ohne Zweifel durch Abkürzung einiger Stellen, so wie durch Aufopferung so mancher, denn doch gar zu seltsamer Modulationen, gewinnen würde. Auf diese Sinfonie folgte ein Konzert von Beethoven aus C moll, von dem ich Ihnen das Thema des ersten und letzten Satzes hersetzen will [hier folgen die wohlbekannten Themen]. Dies Konzert gehört ohnstreitig unter Beethovens schönste Kompositionen. Es wurde meisterhaft ausgeführt. Herr Ries, der die Solostimme hatte, ist gegenwärtig Beethoven's einziger Schüler, und sein leidenschaftlicher Verehrer; er hatte das Stück ganz unter seines Lehrers Leitung geübt, und zeigte einen sehr gebundenen, ausdrucksvollen Vortrag, so wie ungemeine Fertigkeit und Sicherheit in leichter Besiegung ausgezeichneter Schwierigkeiten. Ferner wurde die Overtura der Zauberflöte und dann ein Violinkonzert gegeben, welches Hr. Schindleker, der Sohn, mit vieler Geläufigkeit und Präcision spielte. Den Beschluß machte Mozart's Sinfonie aus G moll."

Wenn Beethoven bei Erwähnung seiner Faulheit gesagt hatte: „wenn darauf ein Ausbruch des Fleißes folgt, so kann wirklich was Rechtes zu Stande kommen", so hat er diese Äußerung in glänzender Weise wahr gemacht. Sein Bruder Johann mietete ihm eine Wohnung zu Döbling, wo er den Rest des Sommers verlebte, und wo die Sonaten Op. 54 und 57 entstanden sind.

---

[1] Im Zusammenhange mit diesem Konzert steht noch ein Briefchen Beethovens an Ries, von welchem Herr E. Speyer Abschrift mitteilt:

„Meine vielen Geschäfte machen, daß Sie lieber Ries ihr Konzertspiel aufschieben müssen, ich habe deshalb schon mit Schuppanzigh gesprochen und werde auch schon sobald nur einige Tage vorüber sind, Sorge tragen, daß es sobald als möglich geschehen kann.

ganz ihr

L. v. Beethoven."

Auf einem der großen Spaziergänge, die von Ries beschrieben werden, „auf dem wir uns", wie dieser sagt, „so verirrten, daß wir erst um acht Uhr nach Döbling, wo Beethoven wohnte, zurückkamen, hatte er den ganzen Weg über für sich gebrummt oder theilweise geheult, immer herauf und herunter, ohne bestimmte Noten zu singen. Auf meine Frage, was es sei, sagte er, ‚Da ist mir ein Thema zum letzten Allegro der Sonate eingefallen'. — Als wir ins Zimmer traten, lief er, ohne den Hut abzunehmen, ans Clavier. Ich setzte mich in eine Ecke, und er hatte mich bald vergessen. Nun tobte er wenigstens eine Stunde lang über das neue, so schön dastehende Finale in dieser Sonate. Endlich stand er auf, war erstaunt, mich noch zu sehen, und sagte: Heute kann ich Ihnen keine Lection mehr geben, ich muß noch arbeiten." Ries sagt, diese Sonate sei die in F-Moll Op. 57 gewesen; er erzählte die Geschichte auch Rellstab (s. Rellstab „Aus meinem Leben" II 257—58) und bezeichnete ihm ebenfalls die F-Moll-Sonate Op. 57 als die, um welche es sich handelte.

Ries hatte in derselben Zeit Beethovens Wunsch in betreff einer neuen Wohnung auf einer Bastei erfüllt, indem er für ihn eine solche auf der Mölkerbastei, nur drei oder vier Häuser von Fürst Lichnowsky entfernt, mietete, „im Pasquillatischen [sic!] Hause, — im vierten Stocke, wo eine sehr schöne Aussicht war", nämlich über das weite Glacis, die nordwestliche Vorstadt und die Gebirge in der Ferne[1]). „Er zog aus letzterer mehrmals aus, kam aber immer wieder dahin zurück, so daß, wie ich später hörte, der Baron Pasqualati gutmüthig genug, wenn Beethoven auszog, sagte: Das Logis wird nicht vermiethet; Beethoven kommt schon wieder." Bis zu welchem Grade Ries hier genau unterrichtet war, wollen wir jetzt nicht untersuchen. Damals wurden die Lektionen an Försters kleinen Sohn (S. 338), welche, solange Beethoven in dem entfernt liegenden Theatergebäude wohnte, unterbrochen gewesen waren, erneuert; die Tatsache prägte sich dem Gedächtnisse des Knaben ganz besonders durch einen strengen Tadel Beethovens ein, als er einst die vier hohen Treppen zu hastig hinaufgestürzt war und ganz außer Atem eintrat. Beethoven sagte zu ihm: er werde seine Lunge ruinieren, wenn er nicht vorsichtig wäre.

Prinz Louis Ferdinand, welcher damals nach Italien reiste, hielt

---

[1]) Wie Ries (Notizen S. 113) berechnet, hatte nun Beethoven vier Wohnungen zu gleicher Zeit!

sich kurze Zeit in Wien auf und erneuerte seine Bekanntschaft mit Beethoven; doch sind über ihren Verkehr nur wenige Einzelheiten bekannt. Eine alte Gräfin gab ihm eine kleine musikalische Abendunterhaltung, „zu der natürlich auch Beethoven eingeladen wurde. Als man zum Nachtessen ging, waren an dem Tische des Prinzen nur für hohe Adelige Gedecke bestimmt, also für Beethoven nicht. Er fuhr auf, sagte einige Derbheiten, nahm seinen Hut und ging. Einige Tage später gab Prinz Louis ein Mittagessen, wozu ein Theil dieser Gesellschaft, auch die alte Gräfin geladen war. Als man sich zu Tische setzte, wurde die Gräfin auf die eine, Beethoven auf die andere Seite des Prinzen gewiesen, eine Auszeichnung, deren er immer mit Vergnügen erwähnte." (Ries S. 111.)

Das Klavierkonzert in C-Moll war damals in den Händen des Stechers; als es im November erschien, las man den Namen des Prinzen Louis Ferdinand auf dem Titel. Über die Kompositionen dieses Prinzen äußerte Beethoven nach Czernys Mitteilung: „Es sind hie und da hübsche Brocken drin."

Im Dezember weilte der berühmte Münchener Oboist Ramm in Wien, und war mit Beethoven bei einem der Privatkonzerte des Fürsten Lobkowitz tätig. Beethoven leitete die Aufführung der Eroica; im zweiten Teile des ersten Allegros, „wo es so lange durch halbirte Noten gegen den Tact geht", warf er (nach Ries' Erzählung) das ganze Orchester so heraus, daß wieder von vorn angefangen werden mußte. In demselben Konzerte spielte er sein Quintett Op. 16 mit Ramm als Oboisten, worüber oben (S. 47) Ries' amüsanter Bericht mitgeteilt ist.

Wir kehren nunmehr wieder zu dem Theater an der Wien zurück; denn es war mit Beethoven ein neuer Kontrakt gemacht worden, durch welchen seine theatralischen Wünsche und Hoffnungen wieder erweckt worden waren, und zwar diesmal mit einer besseren Aussicht auf Erfüllung.

Zu Ende August zog sich Sonnleithner von der Direktion zurück, und Baron Braun tat den ungewöhnlichen Schritt, seinen früheren Nebenbuhler und Gegner Schikaneder wieder anzustellen: ein merkwürdiger Beweis, welche Meinung der Baron von dessen Geschmack und Eifer in dem schwierigen Geschäfte der Verwaltung hatte[1]).

[1]) Um dieselbe Zeit übernahm auch Gyrowetz, nach seiner Rückkehr aus dem Rheinfeldzuge, auf Baron Brauns Antrag eine Kapellmeisterstelle am Hoftheater.

„Da Baron Braun“, sagt das Manuskript Seyfrieds, „den schon auf seinen Lorbeern ruhenden, sein Capital lustig verzehrenden Ex-Principal Schikaneder wieder an die Spitze der ausübenden Geschäftsleitung postirte, so suchte dieser aus dem Trödelkram seiner ci-devant beliebten Geistesproducte nebst mehreren auch das Singspiel: Der Stein der Weisen, hervor, wozu ich auf Verlangen eine neue Ouvertüre und einige Gesangstücke verfertigte. Mais ils etoient passées les jours des fêtes! Der alte Prakticus hatte sich schmählich vercalculirt. Was noch vor wenig Jahren ergötzte, ließ nun kalt, denn durch die Verpflanzung der Französischen Opern Lodoiska, Richard Löwenherz, Die Räuberhöhle, Graf Armand, Der Thurm zu Gothenburg, Helene, Die beiden Füchse, Ariodant, Der Schatzgräber, Der Gefangene, Der Bernhardsberg, Adolph und Clara, Der kleine Matrose u. s. w. auf deutschen Grund und Boden hatte der Geschmack sowohl der gehaltvollen Bücher wegen, als durch die Bekanntschaft mit den trefflichen Tonmeistern Cherubini, Méhul, Grétry, Dalayrac u. s. w. u. s. w. eine andere und Gottlob! auch bessere Richtung genommen.“

Wenn man sich das außerordentliche Lob vergegenwärtigt, welches Baron Braun wegen des angeblichen Schutzes, den er Beethoven angedeihen ließ, gezollt worden ist, so ist es ein bemerkenswertes Zusammentreffen, wenn nicht noch mehr, daß jetzt, als sich Schikaneder in Verlegenheit um neue Stücke und neue Anziehungsmittel für seine Bühne befand, das Projekt, an Beethovens Genius zu appellieren, wieder auflebte.

Ehe wir hier fortfahren, müssen einige Worte über Sonnleithner und Treitschke vorausgeschickt werden.

Der 1765 geborene älteste Sohn von Christoph von Sonnleithner, Doktor der Rechte und Dekan der juristischen Fakultät zu Wien, Joseph Ferdinand, wurde zu dem Berufe des Vaters erzogen und erlangte früh die Stellung eines Kreiskommissärs und K. K. Hofkonzipisten. Alle Sonnleithners, von Dr. Christoph an bis zu seinem 1873 verstorbenen Enkel Leopold haben unter den musikalischen Dilettanten in der vordersten Reihe gestanden, als Komponisten, Sänger Spieler von Instrumenten und Schriftsteller über Gegenstände, die sich auf die Kunst bezogen. Joseph Ferdinand bildete keine Ausnahme. Er widmete seine Aufmerksamkeit insbesondere der musikalischen und theatralischen Literatur, gab die K. K. Hofkalender von 1794—95 heraus, welche Gerber in so hohem Grade rühmt, und bereitete sich durch eigene Studien darauf vor, Forkels

Plan einer „Geschichte der Musik in Denkmälern“ auszuführen, welche den ungeheuern Umfang von 50 Foliobänden erreichen sollte[1]. Zu diesem Zwecke brachte er beinahe drei Jahre (1798—1802) auf einer ausgedehnten Reise durch das nördliche Europa zu und legte Sammlungen seltener alten Musik an. Bei seiner Rückkehr nach Wien legte er das Projekt wieder in die Hände Forkels und wurde einer der ersten Teilhaber, wenn nicht einer der Gründer jener Verlagshandlung, welche unter dem Namen Industriekontor (Bureau d'arts et d'industrie) bekannt ist, und deren anerkanntes Haupt Schreyvogel war. Der letztere war 1802 als Hoftheatersekretär angestellt worden, war aber wieder zurückgetreten, und am 14. Februar 1804 erhielt Sonnleithner diese Stellung, und wurde bei diesem Anlasse aus seiner bisherigen Stellung als Hofkonzipist aufs ehrenvollste entlassen. Aus was für Gründen er als „Schauspieler“ bezeichnet wurde, ist unbekannt.

Einer seiner Kollegen in den mannigfachen Geschäften des Hoftheaters war Georg Friedrich Treitschke, 1776 in Leipzig geboren. Anfangs für den Kaufmannsstand bestimmt, hatte er eine Zeitlang in Zürich gelebt, wo der Verkehr mit Geßners Familie Sinn für Literatur in ihm erweckte. 1797 kehrte er nach Leipzig zurück und folgte nach seines Vaters Tode seiner Neigung. Er kam im Jahre 1800 als Schauspieler ans Hoftheater zu Wien, und gelangte im Laufe der nächsten zwei Jahre infolge seiner Talente und seiner hohen Bildung zu der Stellung eines Dichters und Regisseurs der deutschen Oper, welche er dann eine Reihe von Jahren hindurch bekleidete. Er stand daher damals (1804) in engen geschäftlichen Beziehungen zu Baron Braun und Sonnleithner; seine allbekannte Rechtlichkeit schließt jeden Argwohn absichtlicher oder aus Nachlässigkeit hervorgehender Irrtümer aus, und seine hierher gehörigen Mitteilungen dürfen, bis auf einige noch näher auszuführende Beweise mangelhaften Gedächtnisses, im übrigen mit vollkommenem Zutrauen angenommen werden. Nur gerade die erste hierher gehörige Notiz muß korrigiert werden.

„Es war Ende 1804“, schreibt er im Orpheus von 1841 (S. 258), „als Freiherr von Braun, der neue Eigenthümer des K. K. priv. Theaters an der Wien, dem eben in voller Jugendkraft stehenden Ludwig van Beethoven antrug, eine Oper für jene Bühne zu schreiben. Durch das Oratorium ‚Christus am Oelberge‘ hegte man den Glauben, daß der

[1] Allg. Mus. Ztg. I, Intelligenzblatt XVIII und V S. 582.

Meister auch für darstellende Musik, wie seither für Instrumente Großes zu leisten im Stande sei. Außer einem Honorare bot man ihm freie Wohnung im Theatergebäude. Joseph Sonnleithner übernahm die Besorgung des Textes und wählte das französische Buch: »L'amour conjugal«, obgleich es schon mit Musik von Gaveaux versehen, auch italienisch als »Leonora« von Paer componirt, nach beiden Bearbeitungen aber in das Deutsche übersetzt war. Beethoven fürchtete seine Vorgänger nicht und ging mit Lust und Liebe an die Arbeit, die Mitte 1805 ziemlich zu Ende gelangte."

Diese Angaben Treitschkes erweisen sich als nicht genau, da sich bestimmt herausgestellt hat, daß Beethoven die Arbeit an der Leonore nicht erst in Angriff genommen, nachdem Paers Oper in Dresden aufgeführt worden (3. Oktober 1804). Das beweisen (Nottebohm, „Sk.-B. a. d. J. 1803" S. 79) die Skizzen der ersten Nummern der Oper zwischen den Skizzen zur Eroica, und auch Ries bestätigt es. Letzterer berichtet (Notizen S. 112): „Als er Leonore komponierte, hatte er für ein Jahr freie Wohnung im Wiedener Theater, da diese aber nach dem Hofe zu lag, behagte sie ihm nicht. Er miethete sich also zu gleicher Zeit ein Logis im Rothen Haus an der Alserkaserne." „Nun wohnte Beethoven", fährt Nottebohm fort, „im Theatergebäude an der Wien im Mai 1803 und später im Rothen Haus im Frühjahr 1804. Demnach muß er schon vor dem Frühjahr 1804 an der Oper gearbeitet haben." Nottebohm (a. a. O.) nimmt an, daß zwischen dem Fallenlassen der Arbeit an Schikaneders Text und der Inangriffnahme der Leonore nicht mehr als ¼ Jahr liegen kann. Daß mit der Endschaft der Direktion Schikaneders (11. Februar 1804) Beethoven die Komposition von dessen Text aufgab, ist wohl an sich wahrscheinlich; es ist aber nicht ausgeschlossen, daß er der deutschen Bearbeitung von Bouillys Text durch Sonnleithner, der nunmehr die Direktionsgeschäfte übernahm (S. 417), schon vorher nahe getreten war. Jedenfalls ist irrig, daß ihm dessen Komposition erst im Herbst 1804 angetragen worden wäre. Ob Beethovens freie Wohnung im Theatergebäude überhaupt eine Unterbrechung erfahren hat, ist durchaus fraglich. Auch ist zu bedenken, daß doch wohl einige Zeit vor dem Abschlusse des Kaufvertrages Beethoven bei seinen Beziehungen zu Baron Braun und zu Sonnleithner bekannt gewesen sein wird, daß Schikaneders Direktion zu Ende ging — Gründe genug dafür, daß der Beginn der Arbeiten an Leonore schon gegen Ende 1803 durchaus nichts Unwahrscheinliches hat.

Bekanntlich übt die Darstellung des Wechsels von rührenden und ergreifenden Schicksalen, von Todesgefahr, der man mit genauer Not entgeht, von Gewalttaten durch übermütige Feinde und der Befreiung aus ihren Händen auf der Bühne einen großen Eindruck auf das große Publikum. Namentlich war am Schlusse des vorigen Jahrhunderts in Paris ungerechte Gefangenschaft und Befreiung aus derselben ein sehr beliebter Gegenstand für Bühnenstücke. Mancherlei Ereignisse jener Tage, die ungewöhnlicher waren, als man sie hätte erfinden können, Rettung vor Gefangenschaft und Guillotine, verbunden nicht selten mit ergreifenden Zügen von Edelmut, uneigennütziger Teilnahme und heroischer Aufopferung, waren sicherlich nicht ohne Einfluß auf den öffentlichen Geschmack; jedenfalls ist keine Klasse von Gegenständen in dem französischen Drama dieser Periode so zahlreich vertreten, wie diese. Les deux journées (als „Graf Armand" oder „Der Wasserträger" auf der deutschen Bühne) von J. N. Bouilly steht anerkanntermaßen an der Spitze derselben; nach Beethovens im Jahre 1823 ausgesprochener Ansicht waren dieser und die „Vestalin" die beiden besten Operntexte, die je geschrieben waren. Zwei Jahre vor den Deux journées, am 19. Februar 1798, hatte derselbe Dichter einen ähnlichen Text verfertigt, welcher zwar an anziehenden und rührenden Szenen weniger reich ist, jedoch einen Höhepunkt der Handlung enthält, der nicht leicht seinesgleichen finden wird. Dies war »Léonore ou L'amour conjugal«. Der Schauplatz der Handlung ist zwar von Bouilly nach Spanien verlegt; wie E. Prieger in seiner Vorrede des Klavierauszuges der Ur-Leonore aus Bouillys Memoiren (Mes récapitulations, Paris 1836, 3 Bde.) auszieht, liegt aber dem Stück ebenfalls eine wahre Begebenheit aus der französischen Schreckenszeit zugrunde (l'héroïsme et le dévouement d'une des dames de la Tourraine dont j'ai eu le bonheur de seconder les généraux efforts — Bouilly war damals Departements-Administrator zu Tours). Die Komposition seines Textes ist die siebzehnte und beste der von Fetis aufgezählten 35 Opern und Singspiele von Gaveaux.

Pierre Gaveaux, Sänger am Theater Feydeau in Paris, war ein Mann von nicht bedeutenden musikalischen Kenntnissen, jedoch mit natürlichem Talente für Melodie und für hübsche, wenn auch nicht immer korrekte Instrumentation begabt, Eigenschaften, die seinen Produktionen den Beifall des Publikums des Théâtre Feydeau sicherten. Die Mehrzahl derselben waren kurze Stücke in einem Akte, in welchen er die erste Tenorpartie für sich selbst schrieb. Seine Oper „Der kleine Matrose"

(Le petit matelot) wurde gleich nach ihrer ersten Aufführung in Paris (1794) auch durch ganz Deutschland populär. Rellstab in Berlin veröffentlichte 1798 einen Klavierauszug derselben, und sie überdauerte die Schwankungen des öffentlichen Geschmackes, so daß sie noch 1846 in Frankfurt a. M. aufgeführt wurde. Dieser Oper folgten »L'amour filial« und andere, und welche Fehler auch die Kritiker in seiner Musik finden mochten, er war einer der französischen Komponisten, auf deren Produktionen die Direktoren der deutschen Bühnen ihr Augenmerk richteten.

Als die Leonore bald nach ihrer Aufführung in Partitur erschienen war, konnte man sowohl aus den Namen der Verfasser Bouilly und Gaveaux wie aus ihrem Erfolge am Theater Feydeau mit Sicherheit schließen, daß sie auch in Deutschland bekannt werden würde, und daß man sie auch trotz ihrer Komposition durch Paer einfach übersetzen und mit ihrer ursprünglichen Musik aufführen werde. Die Oper von Paer — er erhielt den ins Italienische übersetzten Text bald nach seiner Übersiedelung nach Dresden — wurde dort am 3. Oktober als Eröffnungsoper der Wintersaison 1804—5 aufgeführt. „Die feurige Ouverture, einige Characterarien und mehrere vortreffliche Ensembles, mit Geist, Erfahrung und ungemeiner Gewandtheit ausgeführt, fanden ausgezeichneten Beifall; doch hatte man sich von dem Ganzen noch mehr Wirkung versprochen[1]." Diese erste Aufführung war ein neuer Triumph für Paer: zufrieden mit demselben, reiste er tags darauf nach Wien ab, um sich von da nach Italien zu begeben. Es war gewiß anzunehmen, daß die Direktoren der K. K. Italienischen Oper, an welcher zum wenigsten elf Werke Paers, zum Teil ursprünglich für sie geschrieben, zur Aufführung gekommen waren, nicht verfehlen würden, sich eine Abschrift der neuen Komposition zu verschaffen; andererseits auch, daß der Komponist selbst sich eben dort den Ruhm und den Vorteil ihrer Wiederholung zu verschaffen suchen würde. Wenn dies zunächst doch nicht geschah, so ist das nur dadurch zu erklären, daß die Aufmerksamkeit Sonnleithners, des Sekretärs des Theaters, welcher damals sowohl für Beethoven als Cherubini Kompositionstexte zu besorgen hatte, schon vorher auf die Leonore von Bouilly und Gaveaux gelenkt war und Beethoven die Arbeit an derselben bereits begonnen hatte. Otto Jahn hat in seiner Vorrede zu Beethovens Leonore den viel geringeren Wert des Dresdener italienischen Textes im Vergleich mit dem Original erörtert; ohne Zweifel erkannte auch Sonnleithner die Mängel desselben ebenso klar, und eben dieser

[1] Allg. Mus. Ztg. VII. S. 58.

Umstand, in Verbindung mit etwaigen späteren Nachrichten aus Dresden, mußte ihn überzeugen, daß die Aufführung von Paers Komposition in Wien im besten Falle ein zweifelhaftes Wagnis sein würde. Paers Oper kam daher erst am 8. Februar 1809 in Wien zur Aufführung, wo Beethoven die seine längst zurückgezogen hatte, aber auch der Baron Braun nicht mehr Intendant war. Sie wurde gut aufgenommen und fünfmal gegeben. Die von Ferd. Hiller in Umlauf gebrachte Anekdote (S. 249), daß die Aufführung von Paers Leonore Beethoven, der mit Paer derselben beigewohnt, ebenfalls zur Komposition desselben Sujets angeregt habe, ist natürlich aus chronologischen Gründen abzuweisen. —

Es ist so viel über den angeblichen Einfluß von Beethovens Liebesaffairen — ganz besonders jener mit Julia Guicciardi — auf den Charakter und den Ausdruck der Musik des Fidelio gefabelt worden, daß eine einfache Bemerkung hier gerechtfertigt erscheint. Wäre diese Oper die einzige großartige Ausnahme in einer langen Reihe mittelmäßiger dramatischen Kompositionen, so könnte man vermuten, daß sie das Erzeugnis einer plötzlichen und einzelnstehenden Inspiration, die Wirkung der Liebe gewesen wäre. In Wirklichkeit aber stand Beethovens Genius und sein schöpferisches Talent zu hoch und war zugleich zu allgemein anerkannt, als daß wir nötig hätten, die Entstehung schöner Musik in irgendeinem seiner Werke auf vermeintliche besondere Ursachen zurückzuführen. Wenn überdies verschmähte Liebe ihn bei irgendeinem Teile der Fidelio-Musik begeistert hätte, so wäre die natürliche Stelle, derselben nachzuforschen, in der Rolle der koketten Marcelline und ihres armen Opfers Jaquino. —

Da um eben diese Zeit die erste der für das erweiterte Klavier geschriebenen Sonaten Op. 53 druckfertig, das Klavierkonzert in C-Moll eben veröffentlicht war, die Sinfonia eroica mit ihren kühnen und neuen Gedanken und ihrer großartigen Anlage ihre öffentliche Aufführung erwartete, und der Komponist nun noch in einer andern Form der Kunst mit Cherubini in die Schranken zu treten unternahm, so scheint hier der geeignete Platz zu sein, um über den Grad der Popularität und die Ausdehnung der Verbreitung, zu welcher es seine bisherigen Kompositionen schon gebracht hatten, einige Bemerkungen einzuschalten. Die allgemeine Trauer um Mozarts zu frühen Tod wird noch ganz besonders durch die Reflexion verstärkt, daß derselbe gerade in dem Augenblicke eintrat, wo jener Konservativismus, welcher dem vorzeitigen Aufnehmen neuer Gedanken und Formen in der Kunst ein wohltätiges Gegengewicht entgegen-

setzt, vollständig gewichen und sein Genius allgemein anerkannt worden war; wo nach Überwindung aller Hindernisse die ausgebreitete Popularität seiner Werke für sich allein, da man auch bezüglich des Verlagsrechtes damals zu bestimmteren Grundsätzen zu kommen begonnen hatte, seine pekuniäre Lage für die Zukunft zu erleichtern und seine wunderbaren Talente von den Schranken enger Verhältnisse und niedriger Sorgen zu befreien versprach. Wie ruhmvoll auch seine künstlerische Laufbahn gewesen war, um wie viel glänzender versprach sie nicht noch in Zukunft zu werden! Jeder, der sich dem Studium der Musik hingibt, staunt über die große Reihe der Erzeugnisse dieses kurzen Lebens, deren doch keines schwach oder seiner unwürdig wäre. Je mehr man dieselben studiert, um so verständlicher wird auch der Einfluß, welchen sie auf den Stil Haydns übten, seinen Lehrer in der Instrumentalkomposition; der Lehrer mochte wohl von einem solchen Schüler lernen. Man kann nicht ohne Schmerz sich in der Phantasie ausmalen, was hätte eintreten können, wenn Mozarts Leben noch um eine Reihe von Jahren verlängert worden wäre, und wenn es ihm beschieden gewesen wäre, den Einfluß des feurigen, tiefen und originellen Genius eines Schülers wie Beethoven zu empfinden. Das Schicksal wollte es anders. Es gestattet keinem, den höchsten Rang in mehr als einem Gebiete der Kunst zu erreichen; und wenn Händel im Oratorium, Mozart in der Oper der Erste war, so war der gleiche Rang in der Instrumentalmusik einem andern aufbehalten; und doch hatte bei seinem Abscheiden gerade in ihr kein Name jemals höher gestanden als der Mozarts. In der Symphonie und dem Streichquartett teilte er die Suprematie nur mit Haydn; in anderen Formen war er unbedingt der Erste. Von seinen Werken wurde der Maßstab der Kritik abstrahiert, nach welchem Beethovens frühere Kompositionen beurteilt wurden, und auf Grund dessen das, was bei ihm neu war, wenn es wirklich in Form und Konzeption mit jenen in Widerspruch stand, als ungerechtfertigte Neuerung verurteilt wurde. Und so blieb es, bis unter der fortschreitenden Entwicklung des allgemeinen Geschmacks der Konservativismus eine neue Niederlage erlitt, bis die Werke des jüngeren Meisters der Kritik einen neuen Standpunkt darboten und sie mit einem neuen System von Regeln ausrüsteten. Da Mozart den Weg bereitet hatte, so erlangten die Werke Beethovens, welche unter allen Umständen im Laufe der Zeit Anerkennung gefunden haben würden, eine unmittelbare und weitverbreitete Popularität, die alles in allem betrachtet in der Geschichte der Klavier- und sonstigen Kammermusik ohne Beispiel ist.

Wenn wir die Reihe der gleichzeitigen Komponisten auf diesem Felde betrachten, von Clementi bis Wölffl, von Cramer bis Gyrowetz, so werden wir sehen, daß mit sehr wenigen Ausnahmen sie sich alle in den großen Mittelpunkten des musikalischen Lebens persönlich bekannt gemacht und ihre Werke in ihren eigenen öffentlichen und Privatkonzerten zur Darstellung gebracht hatten. Die Ausnahme bilden solche Männer, deren Ruhm die langsam reifende Frucht vieler Jahre war. Beethoven gehört zu keiner der beiden Kategorien. Ferner gab es in Deutschland während der fünf Jahre vor Gründung der Allgemeinen Musikalischen Zeitung (Oktober 1798) keine musikalische Zeitschrift, und lobende Bemerkungen über neue Kompositionen in den politischen und literarischen Journalen wurden kaum bekannt. Verleger und Musikhändler zeigten in der Regel neue Werke in ihren Katalogen oder in den Zeitungen mit möglichst wenigen Worten an und überließen es dem Publikum, über deren Wert, so gut es konnte, zu entscheiden.

Es waren daher nur ihre inneren Vorzüge und die durch sie herbeigeführte Überzeugung, daß, um mit Cramer zu reden, ihr Verfasser der Mann war, die Welt für den Verlust Mozarts zu trösten, welche die Werke des jungen Beethoven so schnell in Ansehen brachten.

Wir haben im Obigem nicht bestimmt ausgesprochen, was aber schon an sich hinlänglich klar ist, daß in Wien die Werke keines anderen Komponisten der jüngeren Generation einen so schnellen und ausgedehnten Absatz fanden wie die Beethovens, obgleich ihre für die Einen im höchsten Grade anziehenden Eigenschaften für andere ebenso abstoßend waren. Dies war eine Frage des Geschmacks. Aber gerade in diesen letzten Wochen von 1804 wurde ihre ausgebreitete Popularität durch die Unternehmer Schreyvogel und Rizzi in einer Weise anerkannt, welche, soweit der Verfasser die deutsche periodische Presse von 1790 bis 1830 erforscht hat, ohne Beispiel ist, nämlich durch ein vollständiges, nach Rubriken geordnetes Verzeichnis der „Werke des Herrn Ludwig van Beethoven", veröffentlicht in der Wiener Zeitung am 30. Januar 1805, als „im Kunst- und Industrie-Comptoir zu Wien am Kohlmarkt Nr. 269 zu haben".

Zu Ende 1796 waren außer wenigen Variationenheften erst drei der mit Opuszahlen versehenen Kompositionen Beethovens erschienen. Vier Jahre später stritten die Verlagshandlungen von Leipzig mit denen von Wien um seine Manuskripte, ungeachtet der mehr als verächtlichen Behandlung seiner Werke in der neu gegründeten Musikalischen Zeitung.

Im Januar 1801 heißt es aus Breslau, daß sich dort „die Fortepianospieler gern an Beethoven wagen, und weder Zeit noch Mühe scheuen um sich durch seine Schwierigkeiten hindurch zu arbeiten". Im Juni hatte Beethoven „mehr Bestellungen als fast möglich war zu befriedigen" von seiten der Verleger; er „fordert und man zahlt". Im Jahre 1802 wendete sich Nägeli in Zürich neben Clementi, Cramer, Dussek und Steibelt an ihn um Sonaten für das kostspielige Unternehmen seines »Repertoire des Clavecinistes«. Im Jahre 1803 findet Zulehner in Mainz, obgleich der Bonner Verleger Simrock in Paris eine Filiale hatte und daselbst Ausgaben der wichtigeren Werke seines Landsmanns zum Zwecke ihrer Verbreitung druckte, dennoch die Nachfrage nach denselben hinreichend, um das Unternehmen einer vollständigen und gleichförmigen Ausgabe der „Werke für Pianoforte und Geigeninstrumente" sicher zu stellen. Im Mai desselben Jahres belehrt uns die Correspondance des amateurs musiciens, daß zu Paris ein Teil der Klaviervirtuosen nur Haydn, Mozart und Beethoven spielt, und trotz der Schwierigkeiten, die ihre Werke bieten, sind es zuweilen sogar Liebhaber »qui croient les jouer«; und nicht lange nachher erging aus dem fernen Schottland ein Antrag an Beethoven, einige Sonaten über schottische Themen zu komponieren. Muzio Clementi, der nicht nur ein vortrefflicher Künstler, sondern daneben auch ein guter Geschäftsmann war und mit Collard eine Pianofortefabrik und einen Musikverlag leitete, traf im September 1804 mit Breitkopf und Härtel ein Abkommen, wodurch er alle Werke Beethovens, die dieser bringen würde, für die Hälfte des von ihnen gezahlten Honorars für England erwarb (Monthly Record November—Dezember 1908 [Max Unger]).

Die ersten beiden Konzerte für Klavier und Orchester, 1801 veröffentlicht, wurden, wie berichtet wird, innerhalb zweier Jahre zu Berlin und Frankfurt a. M. gespielt; das dritte, im November 1804 angekündigt, kam schon im folgenden Monat zu Berlin zur Aufführung. Die erste Symphonie hatte kaum die Hoffmeistersche Presse verlassen, als sie in das Repertoire der Gewandhauskonzerte zu Leipzig aufgenommen wurde, und während der drei folgenden Jahre wurde sie wiederholt in Berlin, Breslau, Frankfurt a. M., Dresden, Braunschweig und München aufgeführt; die zweite, angezeigt im März 1804, war die Eröffnungssymphonie in Schicks und Bohrers Konzerten zu Berlin im Herbst dieses Jahres. Die Prometheus-Ouvertüre wurde in denselben Konzerten am 2. Dezember 1803 gespielt, zehn Tage vor der ältesten bekannten An-

kündigung ihres Erscheinens. Die schnelle Popularität des Septetts in allen seinen Gestalten ist bekannt.

Eine öffentliche Aufführung der Hornsonate am 20. März 1803 in dem Konzerte des blinden Flötenspielers Dulon ist darum bemerkenswert, weil der Pianist darin „der junge Bär" war — Meyerbeer[1]). Aus einem Konzerte von Kleinheinz in Berlin am 8. April 1804 wird ein Quintett für Klavier und Blasinstrumente von Kleinheinz und ein Sextette concertant von Beethoven angeführt. Wahrscheinlich hat der Berichterstatter die Namen verwechselt, und das Quintett war Beethovens Op. 16[2]).

In unserer Zeit und für die jetzt lebende Generation würde es lächerlich sein, eine so magere Liste von öffentlichen Aufführungen als Beweis der Popularität eines neuen Komponisten von Orchesterkompositionen anzuführen. Bei der Vermehrung der musikalischen Zeitungen und dem in großartigem Maße entwickelten Interesse für neue musikalische Erscheinungen findet sich überall, wo nur ein Orchester existiert, das der Aufführung einer Symphonie gewachsen ist, auch irgend jemand, der über die Leistungen desselben Bericht erstattet. Und so muß es auch sein. Damals aber freilich war das, mit Ausnahme der größeren Hauptstädte, etwas Seltenes. Aus diesem Grunde gestattet auch die geringe Zahl der obigen Notizen, welche aus den Berichten in den einzelnen musikalischen Journalen der Zeit genommen sind, nicht nur die bloße Vermutung, sondern gibt die bestimmte Gewißheit einer Menge nicht erwähnter Aufführungen der in ihnen genannten Werke. Allein was noch bemerkenswerter ist als die statistischen Notizen, welche in den verschiedenen Berichten gegeben sind: so viel Lob sie auch den Konzerten und Symphonien anderer Komponisten zukommen lassen, Beethoven wird überall nur mit Mozart und Haydn in eine Reihe gesetzt, und dies bereits vor der Veröffentlichung des dritten Konzerts und der zweiten Symphonie.

Obgleich also Beethoven außerhalb des Bereiches weniger österreichischen Städte persönlich fast unbekannt war, obgleich nicht Apostel sein

---

[1]) Spohr in seiner Selbstbiographie nennt des jungen Meyerbeer Spiel in seinem Konzerte im März 1805 das erste Auftreten des Knaben. Nach der Allg. Mus. Ztg. hat er nicht weniger als achtmal vor jener Zeit gespielt; wie viele solcher Produktionen aber gar nicht aufgezeichnet sind, das zu entscheiden fehlen alle Mittel.

[2]) Franz Xaver Kleinheinz (geb. 1772) war ein fruchtbarer Komponist, übrigens Schüler Albrechtsbergers und nach Angabe der Lexika in Stellung beim Grafen Brunswik (?). Die Annahme der Verwechselung der Namen ist daher doch gewagt. Das Sextett war natürlich Op. 71.

Evangelium auswärts verkündeten, obgleich er Rezensenten und Journalisten nichts verdankte und alle jene Künste von Grund aus verschmähte, durch welche blendende, aber mittelmäßige Talente sich bekannt zu machen wissen, so hatte er doch in dem kurzen Zeitraume von acht Jahren durch die bloße Kraft seines Genius, die in seinen öffentlich erschienenen Werken hervorgetreten war, sich an die Spitze aller Komponisten für Klavier emporgeschwungen, und war in der öffentlichen Anerkennung den beiden größten Orchesterkomponisten gleichgestellt worden. Der unbekannte Schüler, der 1792 nach Wien gekommen war, war nunmehr (1804) ein allgemein anerkanntes Glied des großen Triumvirats, bei welchem auch unsere Gegenwart, wo von den höchsten Ehrenstellen auf dem Gebiete der Instrumentalmusik gesprochen wird, im allgemeinen stehen geblieben ist. Auch jetzt noch, wie damals, sind es die Namen Haydn, Mozart und Beethoven, welche die klassische Vollendung in dieser Gattung bezeichnen. —

Wenn der Verfasser in der ersten Auflage für die kleine Zahl der 1804 geschriebenen Werke einen „völlig ausreichenden Grund“ nicht anzugeben wußte[1]), so müssen wir jetzt, nachdem sich durch Nottebohms Feststellungen an den Skizzen ergeben hat, daß wohl durch das ganze Jahr 1804 die Arbeit an der Oper das Interesse des Komponisten absorbiert hat, uns eher wundern, daß er doch noch Zeit und Lust gefunden hat, ein paar seiner berühmtesten Klavierwerke zu schreiben, nämlich die Sonaten Op. 53, 54 und 57 und das Andante favori. Obendrein ist ja die Frage immer noch eine offene, ob nicht auch die endgültige Ausführung der Eroica stark in das Jahr 1804 hinüberreicht. Diese Annahme ist

---

1) Beethoven schreibt am 24. Juli 1804 aus Baden an Ries: „Ich hätte mein Leben nicht geglaubt, daß ich so faul sein könnte wie ich hier bin. Wenn darauf ein Ausbruch des Fleißes folgt, so kann wirklich was Rechtes zu Stande kommen.“ Aus diesem Bekenntnis wird man höchstens schließen können, daß er in den heißesten Tagen sich wirklich eine kleine Arbeitspause gegönnt hat. W. Nagel (a. a. O. S. 63) hat doch wohl etwas gar zu sehr obenhin gerechnet, wenn er zwischen Op. 31 und Op. 53 eine wohl gar Jahre währende „Untätigkeit“ Beethovens annimmt, aus der „er sich erst 1804 oder 1805 aufgerafft“. Eine ernsthafte Lücke ist selbst ganz abgesehen von den anderen Arbeiten (Eroica und Leonore!) zwischen Op. 31 III und Op. 53 nicht nachweisbar. Überhaupt ist Nagels Buch doch allzu flüchtig kompiliert. Wenn er unter Beziehung auf Thayer behauptet, Op. 53 und 57 seien 1804 in Döbling geschrieben (S. 63 und 64), so ist das abzuweisen; statt Op. 57 müßte es beidemal Op. 54 heißen (vgl. Bd. II[1] 257 f.). Aber in Wirklichkeit (nach Nottebohms Nachweisen) waren es Op. 54 und 57, und Ries (Notizen S. 49) hat doch recht berichtet (S. 435).

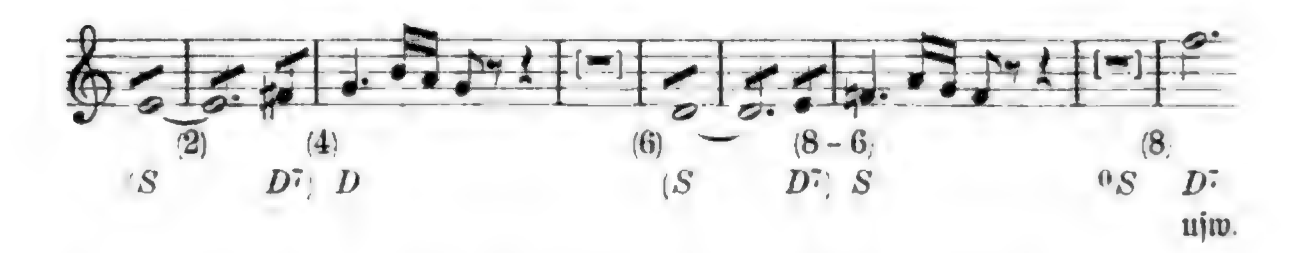
selbst dann nicht ausgeschlossen, wenn Ries' Bericht von Beethovens Zorn über Napoleons Kaiserproklamation (18. Mai 1804) buchstäblich wahr ist. Eine Reinschrift konnte doch der Kopist Ende Mai fertiggestellt haben, wenn Beethoven während des ersten Vierteljahres noch an der Partitur arbeitete. Obendrein erfahren wir aber aus Nottebohms Skizzenstudien (II. Beeth. 416 ff.), daß Beethoven auch das Tripelkonzert Op. 56 im Jahre 1804 in allen Sätzen skizziert hat. Die Inangriffnahme der Graf Waldstein gewidmeten großen C-Dur-Sonate Op. 53 reicht aber vielleicht noch in das Jahr 1803 zurück, jedenfalls ganz in den Anfang von 1804, da alle drei Sätze (nämlich einschließlich des später herausgenommenen F-Dur-Andante [favori], an dessen Stelle dann die Introduzione gesetzt wurde) bereits in dem „Skizzenbuch aus dem Jahr 1803" (Berlin, Kgl. Bibl.), das Nottebohm 1880 beschrieb, soweit erledigt sind, daß nur die die Skizzenbücher nicht mehr angehende definitive Ausführung übrigblieb. Nottebohm nimmt die ersten Monate von 1804 für den letzten Teil des Skizzenbuches als Termin an. Das Leonore-Skizzenbuch (vgl. S. 466 ff. und Nottebohm, II. Beeth. 409 ff.) schließt nicht unmittelbar an dasselbe an, sondern es fehlt dazwischen ein einstweilen nicht nachweisbares Buch, das hauptsächlich Teile der Skizzen zu den ersten Nummern der Leonore enthalten haben muß. Doch fehlen auch Skizzen zum ersten Satze von Op. 54. Alle drei Sätze von Op. 57 sind aber in ihren Hauptelementen so bestimmt inmitten der Leonorenskizzen vertreten, daß die Angabe Schindlers, Op. 57 sei 1806 in Ungarn bei den Brunswiks komponiert, durchaus unhaltbar geworden ist. Doch ist wohl zutreffend, daß die definitive Ausarbeitung und Reinschrift wirklich erst 1806 erfolgt ist. Durch die bekannten Daten der Aufführungen der Oper ist bestimmt erweisbar, daß das Skizzenbuch höchstens in den Anfang von 1805 hinüberreichen kann (zweite Bearbeitung der E-Dur-Arie).

Werfen wir nun einen Blick auf die drei Klaviersonaten Op. 53, 54 und 57 bezüglich ihres Verhältnisses zu der vorausgehenden Op. 31 (von Op. 49, den ‚très faciles', dürfen wir dabei absehen), so ergibt sich, daß Beethoven immer mehr von dem herkömmlichen Schema der Sonate abgeht. Wenn auch die Themengruppierung und Modulationsordnung der „Sonatenform" deutlich erkennbar bleibt (nicht nur in den ersten Sätzen) und die dialektische Verarbeitung und Überwindung der Gegensätze die Form im großen dauernd bestimmt (nicht nur hier, sondern auch in allen weiter folgenden Werken), so weiten sich doch die Proportionen ganz gewaltig, und das Gesamtmilieu der Ideen entfernt sich frappant immer

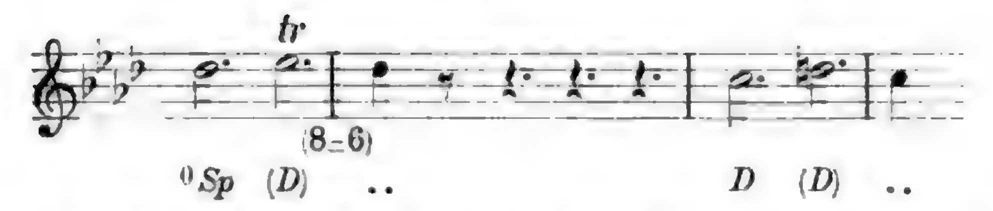
weiter von allem Dagewesenen und Gewohnten. Zugleich macht sich speziell in diesen drei Sonaten eine starke Steigerung der Klavierspiel-Technik bemerkbar, ohne daß man darum auch nur einen Schein von Berechtigung abstrahieren könnte, von einer Wendung zum Virtuosenhaften zu sprechen. Es ist auf dem Gebiete des Klavierspiels nur dasselbe zu konstatieren wie auf dem Gebiete der Technik der Orchesterinstrumente: der Komponist stellt seine Anforderungen höher, weil er weiß, daß die Technik gewaltig fortgeschritten ist, daß möglich ist, was er verlangt. Er schreibt nicht für mittelmäßige Spieler, sondern für gute Spieler. Seine persönliche Erfahrung in den Kreisen der musikalisch hoch kultivierten Wiener Gesellschaft berechtigt ihn dazu. Die große Ausdehnung, welche sowohl der erste als der letzte Satz zufolge der durch das reiche Figurenwerk bedingten langatmigen Kadenzierungen annahmen, wurde der Grund, daß das eigentlich als Mittelsatz gedachte Andante [favori] herausgenommen und selbständig herausgegeben wurde. Ries berichtet darüber (Notizen S. 101): „Ein Freund Beethoven's äußerte ihm, die Sonate sei zu lang, worauf dieser von ihm fürchterlich hergenommen wurde. Allein ruhige Ueberlegung überzeugte meinen Lehrer bald von der Richtigkeit der Bemerkung. Er gab nun das große Andante in F dur, 3/8 Tact, allein heraus und componirte die interessante Introduktion zum Rondo, die sich jetzt darin findet, später hinzu." Das Andante erschien ein Jahr nach der Publikation der Sonate. Diese Mitteilungen von Ries bestätigt Czerny, welcher hinzufügt: „Wegen seiner Beliebtheit (denn Beethoven spielte es öfter in Gesellschaften) gab er ihm den Namen Andante favori. Ich weiß das um so genauer, als mir damals Beethoven die Stichcorrectur sammt seinem Manuscript zur Durchsicht sandte." — Das Arrangement für Streichquartett mag weit später, vielleicht von Ries [?] gemacht worden sein. — „Dieses Andante", fährt Ries fort, „hat aber eine traurige Rückerinnerung in mir zurückgelassen. Als Beethoven es unserem Freunde Krumpholz und mir zum erstenmale vorspielte, gefiel es uns auf's höchste und wir quälten ihn so lange, bis er es wiederholte. Beim Rückwege, am Hause des Fürsten Lichnowsky [am Schottenthor] vorbeikommend, ging ich hinein, um ihm von der neuen herrlichen Composition Beethovens zu erzählen und wurde nun gezwungen, das Stück, so gut ich mich dessen erinnern konnte, vorzuspielen. Da mir immer mehr einfiel, so nöthigte mich der Fürst, es nochmals zu wiederholen. So geschah es, daß auch dieser einen Theil desselben lernte. Um Beethoven eine Ueberraschung zu machen ging der Fürst des andern Tages

zu ihm und sagte, auch er habe etwas componirt, welches gar nicht schlecht sei. Der bestimmten Erklärung Beethovens, er wolle es nicht hören, ungeachtet, setzte sich der Fürst hin und spielte zu des Componisten Erstaunen einen guten Theil des Andante. Beethoven wurde hierüber sehr aufgebracht und diese Veranlassung war Schuld, daß ich Beethoven nie mehr spielen hörte."

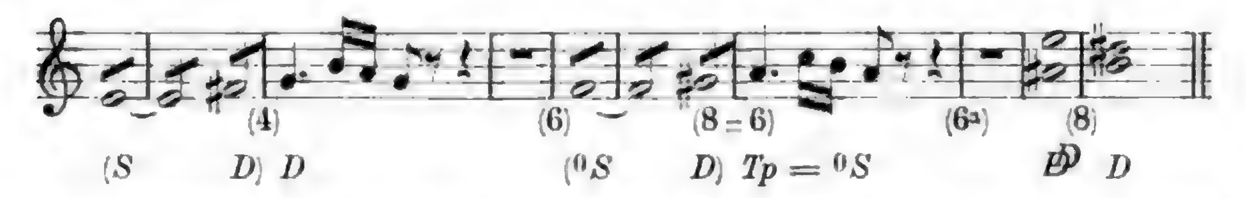
Über den Anfang von Op. 53 sind seltsame Dinge geschrieben worden (von Lenz, Nagel). Die Sachlage ist doch einfach genug. Das mehrfach bemerkbare Bestreben Beethovens, an die Stelle der breiten Hinstellung des tonischen Akkords zu Anfang der Werke, wie sie allgemein gebräuchlich war, andere, spannendere zu setzen und die Haupttonart erst auf dem Wege der Schlußfolgerung durch eine oder mehrere Kadenzen festzustellen (vgl. C-Dur-Symphonie, Klaviersonaten Op. 28, Op. 31 II und Op. 31 III) hat ihn bereits in Op. 31 I (G-Dur) darauf geführt, einer Kadenz in der Dominanttonart eine in der Subdominanttonart unmittelbar gegenüberzustellen und damit breit die Haupttonart einzurahmen. Dadurch entsteht die seltene Erscheinung, daß das Kopfthema, anstatt wie sonst gewöhnlich einen Ganzton höher, einen Ganzton tiefer transponiert wiederkehrt:



Das Ganze ist also nur eine offene Kadenz mit den beiden Dominanten *D—S—D*. Die Fortsetzung bringt dann auch die gewohnte Sekundsteigerung (C-Dur—D-Moll) statt des Herabgehens um eine Sekunde. Die Appassionata stellt an den Anfang eine harmonisch ganz entsprechende Bildung, sofern sie ebenfalls streng zur Dominante (C-Dur) kadenziert; da sie aber die zweite Kadenz in der Parallele der Subdominante (Des-Dur) statt in dieser selbst (B-Moll) macht, so tritt an die Stelle der Verschiebung des Kopfthemas in die Untersekunde die in die (kleine!) Obersekunde:



Das Prinzip des Aufbaues ist also vollständig dasselbe. Die drei Beispiele nebeneinander (Op. 31 I, Op. 53, Op. 57) erweisen schlagend Beethovens intensive Beschäftigung mit harmonischen Problemen, gewiß nicht auf nüchtern verstandesmäßigem Wege, aber mit intuitiver Erfassung ihrer logischen Natur durch die Phantasie. Die schulmäßige Theorie seiner Zeit wußte freilich mit dergleichen noch nichts anzufangen; aber auch W. Nagel steht bei dieser Tonartenordnung noch vor einem Rätsel, in Op. 53 vollends gar bei dem Abschluß des ersten Themas in H-Dur der „unmöglich als das Ende eines in C-Dur begonnenen Satzes in altem, formalem Sinn aufgefaßt werden kann . . . Jeder Versuch einer Gliederung in Vorder- und Nachsatz ist abzulehnen.“ Eine derartige Bankerott-Erklärung der Theorie gegenüber Beethovens Bildweise ist denn doch glücklicherweise nicht vonnöten. Die Fortsetzung mit dem schließlichen Halbschlusse auf dem H-Dur-Akkord ist doch in Wirklichkeit die getreue Nachbildung des Anfangs, nur aber von zentraler Lage aus, das durch die beiden ersten Kadenzen weit umschriebene C-Dur zum Stützpunkte für den Aufschwung zur Terztonart nehmend:



Mit anderen Worten, hier haben wir eine vollständig korrespondierende Periode (mit Einschaltung eines einzigen Taktes) vor uns, die natürlich in höherem Sinne der Nachsatz der ersten ist. Etwas Neues ist nun freilich die Wahl der Tonart der Terz für das zweite Thema, über deren Erklärung man streiten kann. Beethoven wird darauf geführt worden sein durch den alten Usus, für Mollsätze die Hauptmodulation zur Parallele zu lenken. Der Versuch der Gegenüberstellung der Terztonart fand die Billigung seines ästhetischen Urteils, und er durfte es den zünftigen Theoretikern überlassen, die vortreffliche neue Wirkung zu motivieren. Die Gegenüberstellung der Terztonart in einem zweiten Satze hatte er bereits in seiner ersten C-Dur-Sonate (Op. 2 III) gewagt; viel weiter war aber schon Haydn in seiner großen Es-Dur-Sonate gegangen,

deren zweiter Satz in C-Dur steht! Auf das Es-Moll des zweiten Themas der Sonate pathétique als Variante der selbstverständlichen Parallele (Es-Dur) ist S. 360 hingewiesen worden. Weiter muß zur Erklärung herangezogen werden, daß Johann Stamitz das Auftreten des zweiten Themas von Dursätzen in der Variante der Dominante (für C-Dur in G-Moll) mit nachfolgender Abklärung zu Dur eingebürgert hatte, was auch Beethoven in seinen Frühwerken mehrfach nachgemacht hat (noch in Op. 2 III). Es war also nur ein kleiner neuer Schritt, wenn Beethoven das Auftreten der Dominantparallele, d. h. Molltonart der Terz eines Dursatzes durch deren Durvariante einleitete. Von einer bewußten Erkenntnis der prinzipiellen engen Verwandtschaft der gleichgeschlechtigen Tonarten im Terzabstand (C-Dur—E-Dur) wird man vielleicht nicht sprechen dürfen; aber die künstlerische Intuition kann sehr wohl auch darin der Theorie vorausgeeilt sein.

Die Widmung der Sonate Op. 53 an den Grafen Waldstein ist merkwürdigerweise das einzige erhaltene Zeugnis für das Fortbestehen der Beziehungen zu diesem seinem ersten Förderer.

Die kleine Sonate Op. 54 wird wohl im allgemeinen nicht gebührend geschätzt; sie teilt das Schicksal der anderen nur zweisätzigen Sonaten, für eine Sonatine, wo nicht gar für eine nicht fertig gewordene Skizze, einen Torso (Lenz) gehalten zu werden. Doch steht wohl W. Nagel vereinzelt da, wenn er findet, daß dem Werke individueller Charakter fehlt, daß bei ihm „nichts rechtes herauskomme" (Beethoven und seine Klaviersonaten II, S. 102). Da ist doch Lenz' Urteil beachtenswerter, der in dem Werke starke Spuren der Schreibweise des späteren Beethoven entdeckt und in seiner zerfahrenen und schwülstigen Weise darauf hindeutet, daß er hier ein Schreibart anbahne, „in der einmal die Welt gründlich reformiert werden könnte. Daß die in diesem Idiom verzeichnete Litteratur ungefähr zehn Jahre über Op. 54 hinausliegt (Op. 101 etc.), das mag nicht Wunder nehmen." Auch der Kritiker der Allg. Mus. Zeitung hat schärfer gesehen, indem er schrieb (VIII, 639 [1806]): „Diese Sonate besteht nur aus 2 Sätzen, beide schwer auszuführen, beide in originellem Geiste und mit unverkennbar gereifter harmonischer Kunst geschrieben ... aber leider auch wieder voller wunderlicher Grillen." Tatsächlich steht Op. 54 etwa auf dem Standpunkte von Op. 78, der der Gräfin Therese von Brunswik gewidmeten Fis-Dur-Sonate, die gleichfalls nur zwei Sätze hat und — nicht mehr haben könnte. Lenz' (von Nagel adoptierte) Ansicht, daß Beethoven vielleicht das

Werk (Op. 54), ehe es fertig gewesen, herausgegeben habe, um Geld zu erhalten, ist gänzlich undiskutabel. Vielmehr liegt ein wohl ausgereiftes, in sich abgeschlossenes Ganze in dem Werke vor, dessen Eigenart mit Liebe studiert sein will, um sich dem Verständnis zu erschließen. Die Unmöglichkeit der Einschaltung weiterer Sätze besteht wie in Op. 78 darin, daß beide Sätze bereits das weich lyrische Element mit dem kontrastierenden weit ausholenden brillanten und figurativen so bunt mischen, daß man sich eher wundern muß, daß überhaupt ein zweiter Satz neben dem ersten möglich war. In Op. 54 sind die beiden Sätze einander noch nicht ganz so eng verwandt wie in Op. 78.

Gegenüber dem herzinnigen Ausdruck des schlichten, ersten Themas heben sich die borstigen, grobdrähtigen, imitierenden Staccato-Oktavengänge beider Hände gar drollig heraus, und auch ihre folgenden Umbildungen zu allmählich geglätteteren Formen bis zu dem schließlichen Untergehen in einem leisen Grollen in der Tiefe (vor Wiedereintritt des Hauptgedankens) fügen sich dem Gesamtbilde ganz vortrefflich ein, in welchem wir das leibhaftige Konterfei des Komponisten erkennen müssen. Der ganze Satz ist ein Rondo der Form A B A B A (wobei die Wiederholungen von A leicht verziert sind), mit einer dem Hauptmotiv verwandten Coda. Echter späterer Beethoven ist der Schluß mit seinen verlangsamenden Tonrepetitionen *ff* > *pp*. Der zweite Satz ist ein Perpetuum mobile der Art des Finale von Op. 26 (aber ohne rhythmische Probleme), fast durchweg streng zweistimmig, alles in fortlaufende Sechzehntelbewegung aufgelöst, aber voll feiner harmonischen Wirkungen und kühner Modulationen; der Gesamtcharakter ist ernst sinnend, fast düster, aber mit hell aufblitzenden Lichtern und heftig fluktuierender Dynamik, ebenfalls echter, reifer Beethoven.

Die Sonate trägt keine Widmung und erschien 1806 (in der Wiener Zeitung angezeigt am 9. April) im Industriekontor mit der auffallenden Bezeichnung ‚LI^ma Sonata‘ [1]), welche schon Lenz zu erklären versucht hat (III 279) und (besser) Nottebohm (I. Beeth. S. 8f.), letzterer, indem er alle in Sonatenform geschriebenen Werke (Symphonien, Konzerte, Violinsonaten, Trios, Quartette usw. bis zum Septett) mitzählte, aber Op. 26, 27 und 49 nicht (!?). Ob er damit getroffen, was Beethoven gemeint hat, ist wohl zu bezweifeln; denn mit welchem Rechte konnte Beethoven Op. 54 als Sonate zählen, wenn er wegen ihrer Form diese Phantasien

[1]) 1857 folgte Op. 57 als LIV^ma Sonata.

und Sonatinen ausschloß? Vielleicht hat aber Beethoven alle Sonaten, die er seit den ersten gedruckten vom Jahre 1783 (I² 147) geschrieben, fortlaufend für sich numeriert (auch die mit Violine oder Violoncell, Horn usw., desgleichen die Trios, Quartette, aber nicht die Konzerte und Symphonien, für welche der Name Sonate nicht gebräuchlich war).

Die Sonate Op. 57 in F-Moll, dem Grafen Franz von Brunswik gewidmet (der Titel Sonata appassionata rührt nicht von Beethoven selbst her, wird ihr aber gewiß mit Recht bleiben[1])), ist, wie oben ausgeführt, in ausgeführten Skizzen nachweisbar, die wahrscheinlich ins Jahr 1804, spätestens in den Anfang von 1805 gehören. Die S. 435 mitgeteilte Erzählung von Ries (Notizen S. 99) über die Entstehung des Finale auf einem Spaziergange von Döbling aus gehört jedenfalls in den Spätsommer 1804. Dagegen berichtet Schindler (Ausgabe von 1860, I 138, versehentlich die Opusnummer 77 statt 57 beifügend): „Der Meister schrieb sie (1806) während einer kurzen Rast bei seinem Freunde, dem Grafen Brunswik, in einem Zuge nieder", fügt aber im Hinblick auf Ries' vorerwähnte Mitteilung hinzu: „Es darf angenommen werden, daß das Werk bereits im Kopfe ausgearbeitet gewesen, bevor es auf dem Landgute des Grafen in Ungarn zu Papier kam. Hatte der Meister doch über ein volles Jahr vorher mit der Oper zu schaffen." Das verträgt sich vollkommen miteinander; wir wissen, daß das Werk nicht nur „im Kopfe" seit ein paar Jahren existierte, werden aber die Fertigstellung wirklich ins Jahr 1806 verweisen können, da es 1807 erschien (angezeigt vom Industriekontor in der Wiener Zeitung vom 27. Februar 1807). Ihre Entstehung in ursächlichen Zusammenhang mit dem nur durch Schindler verbürgten Aufenthalte in Ungarn (Mortonvasar?) zu bringen, geht also nicht an, und es ist auch ausgeschlossen, den Liebesbrief (S. 300) in diese Zeit zu verlegen. Therese Brunswik war seit Ende Mai bis nach dem 6. Juli in Siebenbürgen (La Mara, Beethovens Unsterbl. Gel. S. 75). Die Widmung der Fis-Dur-Sonate Op. 78 erfolgte erst 1810, komponiert ist sie im Oktober 1809, in der Zeit der ernstlichen Neigung Beethovens zu Therese Malfatti — das alles zusammen kann nur zu dem Schlusse führen, daß wohl enge freundschaftliche Be-

[1]) Czerny war anderer Ansicht: „In einer neueren Auflage der großen F moll-Sonata Op. 57 — welche Beethoven selbst für seine größte hielt — hat man derselben den Beititel ‚Appassionata' gegeben, für den sie jedenfalls zu großartig ist. Dieser Titel würde weit eher für die Es-Sonate, Op. 7, passen, welche er in einer sehr passionirten Stimmung schrieb." (Vgl. auch S. 135.)

ziehungen zu den Brunswiks dauernd bestanden, aber wenigstens auf Seite Beethovens sich unmöglich in dieser Zeit eine Liebes-Tragödie abspielen konnte, deren Mittelpunkt Therese Brunswik war. Man muß daher bei der Betrachtung des Werkes (Op. 57) von solchen Gedanken durchaus absehen. Wohl aber wird man, da Therese eine ausgezeichnete Klavierspielerin war, annehmen dürfen, daß die ihrem Bruder gewidmete Sonate, ebenso wie die ihr gewidmete Op. 78, in erster Linie für sie selbst bestimmt war. Dann mag man wohl in der hoheitvollen Haltung des Werkes einen Reflex der Stimmungen finden, in welche ihn der Verkehr mit diesen hochgesinnten Menschen versetzte, aber nicht mehr.

Einer Zergliederung des Werks bedarf es nicht. Schindler macht bereits darauf aufmerksam, daß es in der Höhe bis c^4 geht. Dasselbe ist bei aller Großartigkeit der Anlage doch im Detail überall klar und übersichtlich, bietet weder in bezug auf die Themenordnung noch in bezug auf das Modulatorische Probleme. Wiederholt sei nur betont, daß das gesamte Passagenwesen voll intensiven melodischen Lebens und starken Ausdrucks und nirgends nur virtuoses Beiwerk ist. Es ist immerhin nicht überflüssig, das anzumerken für eine Zeit, wo das äußerliche virtuose Element anfing, sich aufdringlich bemerkbar zu machen.

Ob Beethoven 1806 wirklich Brunswik besucht, die Appassionata in Ungarn geschrieben und von da mit nach Schlesien genommen, sei eine offene Frage; sicher aber hatte er das Manuskript bei sich, als er nach jener erregten Szene bei Lichnowsky in Grätz mit Extrapost von Troppau nach Wien zurückkehrte. „Während seiner Reise“, schrieb M. Bigot ein halbes Jahrhundert später auf ein gedrucktes Exemplar, welches dem Pianisten Mortier de Fontaine gehörte[1]), „wurde er von einem Sturme und Platzregen überrascht, welcher durch die Reisetasche durchdrang, in der er die eben componirte Sonate in F moll trug. Nach seiner Ankunft in Wien besuchte er uns und zeigte lachend sein noch ganz nasses Werk meiner Frau, welche sich dasselbe näher betrachtete. Durch den überraschenden Anfang bewogen setzte sie sich ans Clavier und begann dasselbe zu spielen. Beethoven hatte das nicht erwartet und war überrascht zu sehen, wie Mad. Bigot keinen Moment sich durch die vielen Rasuren und Aenderungen, die er gemacht hatte, aufhalten ließ. Es war das Original, welches er im Begriffe war zu seinem Verleger zu

1) Wir geben hier die deutsche Übersetzung einer von Herrn Mortier de Fontaine uns gütigst mitgeteilten Abschrift; Bigot schrieb französisch.

bringen, um es stechen zu lassen. Als Mad. Bigot es gespielt hatte, und ihn bat, ihr damit ein Geschenk zu machen, gab er seine Zustimmung und brachte es ihr treulich zurück, nachdem es gestochen war."

In Druck erschienen im Laufe des Jahres 1804 die zweite Symphonie D-Dur Op. 36 (angezeigt am 10. März), die dritte der Sonaten Op. 31 (Es-Dur, als Op. 33, vgl. S. 378 f.), die drei auf Anregung des Grafen Browne (S. 331, 338) komponierten, aber der Fürstin Esterhazy gewidmeten Märsche für Klavier zu vier Händen Op. 45, die zweihändigen Variationen über das God save the king und die über das Rule Britannia und endlich das Lied „Wachtelschlag", mit Ausnahme der bei Nägeli und Simrock (S. 356) erschienenen Es-Dur-Sonate Op. 31 III sämtlich im Verlage des Industriekontors (vgl. S. 366). Das Lied ist wohl schon 1799 oder 1800 komponiert, ein hübsches Spiel mit der rhythmischen Nachbildung des Wachtelschlages, durchkomponiert, der erste Teil im $^2/_4$-, der zweite im $^6/_8$-Takt; der (geistliche) Text ist 1796 von dem Lehrer Samuel Friedrich Sauter geschrieben, der 1846 80jährig starb (Thayer, Verz. 108). Die Märsche entbehren der Inspiration und sind mit den Schubertschen nicht zu vergleichen; auch hat es Beethoven in der Ausbildung des vierhändigen Klaviersatzes nicht weit gebracht. Er hatte offenbar dafür kein stärkeres Interesse. Die Variationen über das God save the king sehen so aus, als gehörten sie einer früheren Zeit an (Variation 4 könnte vielleicht neu geschrieben sein, nach dem Muster der dritten Variation von Op. 35); dagegen sind wohl die über das Rule Britannia in die Zeit gehörig.

Dreizehntes Kapitel.

Das Jahr 1805. Die Oper Leonore (Fidelio).

Das Leben eines Schriftstellers oder Komponisten verlangt, wenn er von der Beschäftigung mit einem großen Werke eingenommen ist, eine gewisse Leistung täglicher Arbeit, welche wenig hervortretende Momente für den Biographen darbietet. So war es mit Beethoven während der ersten zwei Drittel des Jahres 1805. Wir besitzen aus dieser Zeit nur wenige Briefe des Meisters, und die vorhandenen treten nach ihrem inneren Werte nicht besonders hervor. Ries war während der ganzen heißen Jahreszeit mit Lichnowsky in Schlesien abwesend und mußte bald nach seiner Rückkehr von Wien nach Bonn abreisen; infolgedessen fehlen uns seine Notizen für die vielleicht interessanteste Periode jener vier Jahre, während welcher der junge Mann Beethovens Unterricht genoß, der der Komposition von Leonore (Fidelio). Die Geschichte des Jahres 1805 ist zugleich die Geschichte dieses Werkes, und leider eine sehr unbefriedigende. Um den Faden dieser Geschichte weiter unten nicht zu unterbrechen, mögen die wenigen Ereignisse aus der ersten Hälfte des Jahres, die mit jener in keiner Verbindung stehen, zuerst mitgeteilt werden.

Schuppanzigh hatte einen Knaben von großem Talente für die Violine entdeckt und unterrichtet, Joseph Mayseder mit Namen (geboren am 16. Oktober 1789), der bereits in seinem 16. Jahre der Gegenstand großer Lobeserhebungen in der öffentlichen Presse war. Mit diesem jungen Manne als zweitem Violinisten, Schreiber „im Dienste des Fürsten Lobkowitz" als Bratschisten und dem älteren Kraft als Violoncellisten gab Schuppanzigh während des Winters 1804—5 Quartette „in einem Privathaus im Heiligenkreuzerhof auf die Art, daß der Zuhörer für vier Productionen immer fünf Gulden voranbezahlt". Bis zu Ende April spielten sie Quartette von Mozart, Haydn, Beethoven, Eberl und Romberg, „zuweilen auch größere Stücke. Unter diesen gefiel vorzüglich das schöne Beethovensche Sextett aus Es, eine Komposition,

die durch schöne Melodieen, einen ungezwungenen Harmoniefluß und einen Reichthum neuer und überraschender Ideen glänzt"; so berichtet die Allg. Musik. Zeitung (VII S. 535) von dem Sextett für Blasinstrumente, welches später die Opuszahl 71 erhielt, jedoch nach Nottebohm spätestens 1796, und in seiner ursprünglichen Gestalt wahrscheinlich sogar bereits in Bonn komponiert war.

Bei dem großen Überfluß an Instrumental-Virtuosen von seltener Fähigkeit, die damals in Wien lebten, gereichte es der Kaiserstadt nicht eben zur Ehre, daß öffentliche Orchesterkonzerte, wenn wir von den Sommerkonzerten im Augarten absehen, eine Reihe von Jahren hindurch völlig aufgegeben waren. In ihrer Unzufriedenheit hierüber hatten die Bankiers Würth und Fellner (Fellner u. Komp. am Hohenmarkt) während des Winters 1803—4 „alle Sonntage Vormittags bei sich eine gewählte Gesellschaft (beinahe durchaus Dilettanten) versammelt zu Concerten, welche sich größtentheils auf vollstimmige Stücke, als Sinfonieen (unter diesen Beethovens erste und zweite), Ouvertüren, Concerte, beschränkten, und diese wirklich trefflich ausführten". Unter diesen befanden sich auch „einige Ouvertüren von einem gewissen Grafen Gallenberg"; derselbe hat, wie es weiter heißt, „Mozart und Cherubini so sklavisch nachgeahmt oder vielmehr abgeschrieben, ist ihnen sogar bis auf die Tonarten und Modulationen so getreu gefolgt, daß man immer die Ouvertüre, nach welcher die seinige zugeschnitten war, mit der größten Bestimmtheit angeben konnte, und dieser gänzliche Mangel an Originalität beweist nach meiner Meinung mehr gegen Gallenbergs Talent, als es die verfehlteste, aber eigenthümliche Arbeit hätte thun können". Diese Konzerte dirigierte Clement vom Theater an der Wien.

In dem gegenwärtigen Winter wurden sie erneuert, und neue Aufführungen von Beethovens zwei ersten Symphonien und des Konzerts in C-Moll (wobei Ries die Klavierstimme spielte[1]) bereiteten den Weg für „eine ganz neue Sinfonie — eine lange, für die Ausführung äußerst schwierige Komposition, eigentlich eine sehr weit ausgeführte, kühne und wilde Phantasie"; es fehlte in ihr, heißt es weiter, „gar nicht an frappanten und schönen Stellen, in denen man den energischen, talentvollen Geist ihres Schöpfers erkennen muß; sehr oft aber scheint sie sich ganz ins Regellose zu verlieren. Der Schreiber gehört gewiß zu Hrn. v. Beethovens aufrichtigsten Verehrern, aber bei dieser Arbeit muß er

---

[1]) Allg. Mus. Ztg. VI, S. 467.

doch gestehen, des Grellen und Bizarren allzuviel zu finden, wodurch die Uebersicht äußerst erschwert wird und die Einheit beinahe ganz verloren geht[1])." Es war die erste, halb öffentliche Aufführung der Sinfonia eroica. Ihre erste wirklich öffentliche Darstellung fand im Theater an der Wien, an einem Sonntag Abend, den 7. April statt, wo sie den zweiten Teil eines Konzerts eröffnete, welches Clement zu seinem eigenen Vorteil gab. Das Programm zeigt sie in folgender Weise an: „Eine neue große Sinfonie in Dis[2]) von Herrn Ludwig van Beethoven, zugeeignet Sr. Durchlaucht Fürsten von Lobkowitz. Auch wird der Verfasser dieselbe selbst zu dirigiren die Gefälligkeit haben."

Czerny erinnerte sich, wie er Jahn erzählte, daß bei dieser Gelegenheit jemand von der Galerie rief: „Ich gäb' noch einen Kreuzer, wenn's nur aufhört." In diesem Ausrufe haben wir den Schlüssel zu der Tonart, in welcher die Symphonie in den öffentlichen Berichten beurteilt wurde, welche jetzt zu den Kuriositäten der musikalischen Literatur gehören. So fand z. B. der oben angeführte Schriftsteller „auch diesesmal gar keine Ursache, sein schon früher darüber gefälltes Urtheil zu ändern. — Die Sinfonie würde unendlich gewinnen, wenn sich B. entschließen wollte, sie abzukürzen, und in das ganze mehr Licht, Klarheit und Einheit zu bringen". Der Korrespondent des „Freimüthigen" teilt die Zuhörerschaft in drei Teile. „Die einen", sagt er, „Beethoven's ganz besondere Freunde, behaupten, gerade diese Sinfonie sei ein Meisterstück, das sei eben der wahre Styl für die höhere Musik, und wenn sie jetzt nicht gefällt, so komme das nur daher, weil das Publicum nicht kunstgebildet genug sei alle diese hohen Schönheiten zu fassen; nach ein paar tausend Jahren aber würde sie ihre Wirkung nicht verfehlen. — Der andere Theil spricht dieser Arbeit schlechterdings allen Kunstwerth ab und meint, darin sei ein ganz ungebändigtes Streben nach Auszeichnung und Sonderbarkeit sichtbar, das aber nirgends Schönheit oder wahre Erhabenheit und Kraft bewirkt hätte. Durch seltsame Modulationen und gewaltsame Uebergänge, durch das Zusammenstellen der heterogensten Dinge, wenn z. B. ein Pastorale im

[1]) Der (anonyme) Verfasser dieser Besprechung ist offenbar derselbe, welcher für die Allg. Mus. Ztg. schon seit 1799 über Beethovens Werke berichtete (vgl. 278 ff.); seine Identifizierung scheint nicht mehr möglich (J. N. Mößer?). Ausgeschlossen ist es natürlich, an K. M. v. Weber zu denken, der erst 1803 nach Wien kam und es im Herbst 1804 wieder verließ.

[2]) Wie man sieht, hat sich die Gewohnheit, nach Art der deutschen Tabulatur ♭-Töne (Es, As) als ♯-Töne (Dis, Gis) zu benennen, bis ins 19. Jahrhundert hinein erhalten.

größten Style durchgeführt wurde, durch eine Menge Risse in den Bässen, durch drei Hörner u. a. d. könne zwar eine gewisse eben nicht wünschenswerthe Originalität ohne viele Mühe gewonnen werden; aber nicht die Hervorbringung des blos Ungewöhnlichen und Phantastischen, sondern des Schönen und Erhabenen sei es, wodurch sich das Genie beurkunde: Beethoven hatte selbst durch seine früheren Werke die Wahrheit dieses Satzes erwiesen. — Die dritte sehr kleine Partie steht in der Mitte; sie gesteht der Sinfonie manche Schönheiten zu, bekennt aber, daß der Zusammenhang oft ganz zerrissen scheint, und daß die unendliche Dauer dieser längsten, vielleicht auch schwierigsten aller Symphonieen selbst Kenner ermüde, dem bloßen Liebhaber aber unerträglich werde. Sie wünscht, daß H. v. B. seine anerkannten großen Talente verwenden möge, uns Werke zu schenken, die seinen beiden ersten Symphonieen aus C und D gleichen, seinem anmuthigen Septett aus Es, dem geistreichen Quintett aus D dur [C-Dur?] und anderen seiner früheren Compositionen, die B. immer in die Reihe der ersten Instrumentalcomponisten stellen werden. Sie fürchtet aber, wenn Beethoven auf diesem Wege fort wandelt, so werde er und das Publicum übel dabei fahren. Die Musik könne so bald dahin kommen, daß jeder, der nicht genau mit den Regeln und Schwierigkeiten der Kunst vertraut ist, schlechterdings gar keinen Genuß bei ihr finde, sondern durch eine Menge unzusammenhängender und überhäufter Ideen und einen fortwährenden Tumult aller Instrumente zu Boden gedrückt, nur mit einem unangenehmen Gefühle der Ermattung den Conzertsaal verlasse. Das Publicum und H. v. Beethoven, der selbst dirigirte, waren an diesem Abende nicht mit einander zufrieden. Dem Publicum war die Symphonie zu schwer, zu lang, und B. selbst zu unhöflich, weil er auch den beifallklatschenden Theil keines Kopfnickens würdigte. Beethoven im Gegentheile fand den Beifall nicht auszeichnend genug."

Diese klare, kurzgefaßte und wertvolle Mitteilung über die widerstreitenden Meinungen der ersten Zuhörer der Eroica macht weitere Anführungen überflüssig; wir fügen nur noch eine Erzählung hinzu, die charakteristisch genug für den Meister ist, um wohl als wahr angenommen werden zu können. Als man nämlich Beethoven selbst gegenüber über die zu große Länge der Symphonie klagte, soll er im wesentlichen geantwortet haben: wenn er eine Symphonie schreibe, die eine Stunde dauere, so werde man sie wohl kurz genug finden. Er wies es entschieden zurück, irgend eine Änderung in dem Werke vorzunehmen, gab jedoch der öffentlichen Meinung soweit nach, daß er bei ihrer Ver-

öffentlichung auf den Titel der Symphonie eine Bemerkung des Inhaltes setzen ließ, daß sie, mit Rücksicht auf ihre große Länge, am besten im Anfang eines Konzertes gespielt werde, ehe das Auditorium ermüdet wäre[1]).

Beethoven war, obgleich heftig und gewaltsam in seinem Zorne, doch versöhnlicher Natur. So auch in dem Streit mit Artaria und Co. wegen des C-Dur-Quintetts, über den wir S. 262 ff. und im Anhang II berichtet haben. Nottebohm hat mit genügender Sicherheit die Tatsache festgestellt, daß die gestochenen Platten nicht, wie Ries berichtet, zerstört, sondern mit des Komponisten Zustimmung und sogar mit seinen Verbesserungen später weiter benutzt worden sind. Ein kurzer Brief, den er unterm 1. Juni 1805 an den Verleger richtete, zeigt, daß sein Zorn schon wieder besänftigt war, und scheint die Absicht anzudeuten, ihm das Verlagsrecht eines neuen Quintetts zu übertragen — eine Absicht, welche bei der drängenden Beschäftigung mit seiner Oper und vielleicht auch infolge der bald nachher erfolgenden Invasion der Franzosen unausgeführt blieb. Der Brief, im Besitze der Herren Artaria und Co., lautet so:

„An die Herren Artaria u. Kompagnie.

P. S.

Ich melde ihnen hiermit, daß die Sache wegen des [neuen] Quintetts schon zwischen mir u. Gr. Fries ausgemacht ist. Der Hr. Graf hat mir [heute] die Versicherung gegeben, daß er ihnen hiermit ein Geschenk machen will. Für heute ist es schon zu spät die Sache schriftlich zu machen, doch soll dies in den ersten Tagen der jetzt kommenden Woche geschehen. Für heute sei es ihnen nur genug mit dieser Nachricht. — Ich glaube hierdurch wenigstens ihren Dank verdient zu haben.

ihr ergebenster Diener

Ludwig van Beethoven.

Wien den ersten Juni (Samstag) 1805.“[2])

---

[1]) Der Titel der Originalausgabe (in Stimmen), welcher am 19. Oktober 1806 zuerst in der Wiener Zeitung angezeigt wurde, lautet: »Sinfonia Eroica ... composta par festiggiare il Sovvenire di un grand Uomo e dedicata a Sua Altezza Serenissima il Principe di Lobkowitz da Luigi van Beethoven Op. 55. No. III delle Sinfonie. A Vienna nel Contor delle Arti e d'Industria al Hohenmarkt No. 582.

Questa Sinfonia essendo scritta più longa delle solite, si deve eseguire più vicino al principio ch'al fine di un'Accademia e poco doppo un'Overtura un'Aria ed un Concerto accioche sentita troppo tardi non perda l'auditore gia faticato delle precedenti produzioni il suo proprio proposto effetto.«

[2]) Die in [ ] gesetzten beiden Worte sind übergeschrieben und durch Haken in den

Um dieselbe Zeit kam Ignatz Pleyel, geboren 1757, das vierundzwanzigste Kind eines Schulmeisters in Ruppersthal, einem wenige Meilen von Wien entfernten Dorfe, ein Lieblingsschüler Haydns und gerade damals nächst seinem Lehrer der am weitesten bekannte und populärste der lebenden Instrumentalkomponisten, von Paris zurück, um nach vieljähriger Abwesenheit die Stätte seiner Jugend wiederzusehen. Er brachte seine letzten neuen Quartette mit, „welche [wie Czerny schreibt] bei dem Fürsten Lobkowitz vor einer großen und hohen Gesellschaft aufgeführt wurden. Zum Schlusse wurde der auch anwesende Beethoven ersucht, etwas zu spielen. Wie gewöhnlich ließ er sich unendlich lange bitten, und wurde endlich fast mit Gewalt von den Damen zum Clavier gezogen. Unwillig reißt er vom Violinpult die noch aufgeschlagene 2te Violinstimme des Pleyelschen Quartetts, wirft sie auf den Pult des Fortepiano und beginnt zu phantasiren. Noch nie hatte man ihn glänzender, origineller und großartiger improvisiren gehört, als an jenem Abend. Aber durch die ganze Improvisation gingen in den Mittelstimmen wie ein Faden oder Cantus firmus die an sich ganz unbedeutenden Noten durch, welche auf der zufällig aufgeschlagenen Seite jenes Quartetts standen, während er die kühnsten Melodieen und Harmonieen im brillantesten Concertstyle darauf baute. Der alte Pleyel konnte sein Staunen nur dadurch zeigen, daß er ihm die Hände küßte. Nach solchen Improvisationen pflegte Beethoven in ein laut schallendes vergnügtes Lachen auszubrechen."

Obgleich, wie betont (S. 418), zweifelhaft ist, ob Beethoven seine Wohnung im Theater auch nur zeitweilig verloren hat, so wohnte doch sein Bruder Karl unter den neuen Verhältnissen nicht mehr bei ihm, sondern bezog eine eigene Wohnung auf dem Hohen Markt. Ludwig aber behielt seine Wohnung im Pasqualatischen Hause neben der im Theater. Das Adreßbuch der Hauptstadt für 1805 gibt seine Adresse im Theatergebäude an, und dort empfing er seine Besuche; im Pasqualatischen Hause pflegte er sich für die Arbeit einzuschließen, und befahl seinem Diener, niemanden, wer es auch sei, vorzulassen. Im Sommer zog er nach Hetzendorf, und dort arbeitete er seine Oper aus, in derselben gabelförmigen Linde

Text einbezogen. — Obgleich es sehr seltsam anmutet, daß Graf Fries den Artaria ein neues Quintett schenken soll, das noch gar nicht geschrieben ist und überhaupt nicht geschrieben wurde, so stimmt doch der Inhalt des Briefes so vollkommen zu dem in Anhang II mitgeteilten Vergleichs-Dokument, daß Zweifel an seiner Datierung nicht möglich sind.

im Schönbrunner Garten sitzend, wo er vier Jahre früher den Christus am Ölberge komponiert hatte. So hatte er also wieder drei Wohnungen zu gleicher Zeit.

Ehe Beethoven nach Hetzendorf übersiedelte, ungefähr um die Mitte Juni, hatte er die Musik zu seiner Oper vollständig skizziert. Dies ist hinlänglich sichergestellt durch eine jener wunderlichen Bemerkungen, die er auf leere Stellen jedes Manuskripts, welches er gerade vor sich hatte, zu machen pflegte. Diesmal schrieb er folgendes: „am 2ten Juni. Finale immer simpler alle Claviermusik ebenfalls — Gott weiß es — warum auf mich meine Claviermusik immer den schlechtesten Eindruck macht, besonders wenn sie schlecht gespielt wird."

Diese Worte stehen mitten zwischen Skizzen zum Schlußchor der Oper; sie sind auf die obere, äußere Ecke von S. 291 des Skizzenbuchs der Leonore geschrieben, welches jetzt im Besitze des Herrn Paul Mendelssohn in Berlin ist.

Das Skizzenbuch der Leonore[1]).

Da die Bemerkungen, welche vor längeren Jahren mit Erlaubnis des Besitzers aus diesem interessanten Bande gemacht waren, sich weniger vollständig erwiesen, als für dieses Werk wünschenswert gewesen wäre, so hatte Herr Mendelssohn auf Bitten des Herrn Jos. Joachim die große Gefälligkeit, dasselbe dem Verfasser zu einer neuen vollständigen Untersuchung seines Inhalts zur Verfügung zu stellen. Die Aufgabe, die Skizzen zu identifizieren, war eine im höchsten Grade mühevolle und ermüdende; doch mit Hilfe der ausgezeichneten Ausgabe der Oper von Jahn ist Ausdauer und Geduld beinahe vollständig von Erfolg gekrönt worden. Natürlich gibt dem Buche schon die Eigenschaft eines Autographs und eines Denkmals von Beethovens unermüdlichem

---

[1]) Vgl. hierzu die Beschreibung des Skizzenbuchs durch Nottebohm, II. Beeth. S. 409 ff. Der Herausgeber hält es für richtig, hier von einer Auseinandersetzung der beiden Beschreibungen bezüglich kleiner Differenzen abzusehen, da beide von verschiedenen Gesichtspunkten aus gemacht sind und es sich hier nur um die Skizzen zu Leonore handelt, während Nottebohm den gesamten Inhalt gleichmäßig im Auge behält. Doch sei wenigstens auf Nottebohms Hinweise aufmerksam gemacht, daß das Buch aus zwei Skizzenbüchern (dem 2. und 3. von vieren) zusammengebunden ist, wobei Teile verkehrt eingelegt wurden, daß Blätter fehlen und andere dazwischen geraten sind, die nicht dazu gehören. Nottebohms 1887 verfaßte Beschreibung wird an anderen Stellen von uns wiederholt herangezogen werden, bringt aber auch hier wertvolle Ergänzungen, die meist durch Exzerpierung erledigt sind.

Fleiße ein großes Interesse; der hauptsächlichste Wert dieses Manuskripts liegt jedoch in dem Einblicke, welchen der Musiker in des Meisters Art und Weise zu komponieren erhält. Es liegt außerhalb der Absicht dieser Biographie, hier eine Analyse der Skizzen zu dem genannten Zwecke zu versuchen. Aber auch für den Biographen hat das Buch seinen Wert; die überraschende Bestätigung einer schon früher von dem Verfasser gehegten Meinung, daß zwei hergebrachte Annahmen über die Komposition der Oper irrtümlich sind, belohnt vollständig die Mühe, dasselbe durchstudiert zu haben. Erstens nämlich hat ein falsch verstandener Satz in Jahns Aufsatz „Leonore oder Fidelio“ [1]) den Glauben hervorgerufen und ihm Verbreitung verschafft, daß Beethovens „kühner Enthusiasmus für der Menschen Wohl und ihre Rechte“ ihn veranlaßt habe, seine Skizzen für die Oper mit dem „zweiten Finale mit seinem hymnischen Character“ zu beginnen. Das Skizzenbuch indes, wenn es überhaupt etwas beweist, beweist dies, daß Beethoven mit dem Anfang begann und alle Hauptnummern in der Ordnung vornahm, wie sie in Sonnleithners Text stehen; daß die Schlußchöre zuletzt skizziert wurden, und endlich, daß dieses Skizzenbuch zufällig in der Mitte des Gefangenenchors, dem ursprünglichen zweiten Finale, beginnt, weil die vorhergehenden Studien fehlen. Der Band enthält die ersten Skizzen von Nr. 11—18, 15a, 17a und 18a (Anhang) von Jahns Ausgabe; Nr. 1 und 5 sind ebenfalls vorhanden, doch nicht in den Originalskizzen; Nr. 2, 3, 4, 6, 7, 8, 9 und 10 fehlen entweder vollständig oder treten nur fragmentarisch in nachträglichen Gedanken auf, wie Nr. 9 auf S. 51, wo Beethoven oben auf der Seite geschrieben hat „im Duette zwischen P und R“ und gleich darunter: „dann schleich ich“ mit einer Andeutung (vier Takte einstimmig) für die Begleitung. Nachträgliche Gedanken für das Duett „Um in der Ehe“ (Fidelio und Marcelline) stehen auch auf S. 23 und 344 und so vielleicht noch ein oder zwei andere; aber nicht mehr. Die Skizzen zu Fidelios Rezitativ „Ach brich noch nicht“ und zu der Arie „Komm Hoffnung“ (Nr. 11), welche sich gegen Ende des Bandes finden, scheinen von der aufgestellten Regel in bemerkenswerter Weise abzuweichen; wenn dies aber wirklich die ersten Skizzen sind, so erklärt sich ihr Auftreten nach den Schlußszenen durch zwei Bemerkungen von Beethovens Hand auf S. 344: „Duetto mit Müller [Marcelline] und Fidelio für sich“, und „Arie für Fidelio, ein andrer Text, der mit ihr einstimmt“.

---

[1]) Allg. Mus. Ztg. 1863 Nr. 22 f. (Ges. Aufs. S. 250 ff.).

Diese Bemerkungen zeigen deutlich, daß bezüglich des Duetts eine Änderung der anfänglichen Absicht eingetreten war, sowie daß die schöne Arie „Komm, Hoffnung" ursprünglich nicht in Sonnleithners Text gestanden hatte.

Der zweite hergebrachte Irrtum, den das Skizzenbuch vollständig widerlegt, ist der, daß die schönsten Stellen in der Oper eine Art unmittelbaren musikalischen Ergusses von Gefühlen und Empfindungen seien, welche durch die unglücklichen Liebesaffären des Komponisten hervorgerufen oder zu einem hohen Grade von Lebhaftigkeit gesteigert worden waren. Von der ersten Seite dieses Manuskripts bis zu der letzten findet sich nichts, welches irgendwie den Eindruck einer solchen Unmittelbarkeit machte. Jede Nummer, wie sie jetzt vollendet in der Partitur steht, war das langsame Ergebnis einer fortdauernden Arbeit und eines unverdrossenen Studiums.

Jahn sagt (Ges. Schr. S. 244): „Ich habe nicht wenige Skizzen Beethovens zu prüfen Gelegenheit gehabt, mir ist aber kein Fall bekannt, wo man nicht anerkennen müßte, daß das, was er gewählt — auch wirklich das Schönste sei, oder wo man bedauern möchte, daß das von ihm Verworfene nicht zur Ausführung gekommen ist." Er hätte mit Wahrheit noch hinzufügen können, daß einige der ersten niedergeschriebenen Gedanken zu Stücken, die jetzt zu den Edelsteinen der Oper gehören, in solchem Grade gewöhnlich und trivial sind, daß man sie kaum Beethoven zuschreiben möchte, wenn sie nicht in seiner eigenen Handschrift daständen. Die kurze allgemeine Beschreibung, welche Jahn von dem Inhalte dieses Manuskripts gibt, bedarf in keiner Weise einer Berichtigung, mit Ausnahme einer einzigen Stelle, wo er sich vielleicht etwas zu sehr auf sein Gedächtnis verließ und die, wie wir glauben, irrige Meinung erkennen läßt, daß auch die Arie der Marcelline hier zuerst skizziert sei. „Die Skizzen", sagt er S. 243, „sind natürlich sehr verschiedener Art. Zum Theil sind es gänzlich von einander abweichende Versuche denselben Text musikalisch auszudrücken, und manche Nummern, wie die Arien Marcellines und Pizarros, das Grabduett, einzelne hervortretende Stellen erscheinen Anfangs mit ganz anderen Motiven als in der Oper. — — Anderemale sind ganze Stücke in einem Zuge so hingeschrieben, wie sie dann im Wesentlichen geblieben sind." Diese Worte lauten etwas zu entschieden, wenn nicht vielleicht Jahn die Arien Roccos und Marcellinens im Sinne hatte. „Daneben geht dann aber diese unermüdliche Detailarbeit, die gar nicht aufhören kann, nicht blos einzelne Motive und Melodien, sondern die kleinsten Elemente derselben hin und

her zu wenden und zu rücken und aus allen denkbaren Variationen die beste Form hervorzulocken. Man staunt über dieses unaufhörliche Versuchen und begreift nicht, wie aus solchem musicalischen Bröckelwerk ein organisches Ganze werden könne. Vergleicht man aber das fertige Kunstwerk mit dem Chaos der Entwürfe, so wird man immer wieder von der tiefsten Bewunderung vor dem schöpferischen Geiste ergriffen, der die Idee seiner Aufgabe so klar angeschaut, Grundlage und Umriß der Ausführung so fest und sicher gefaßt hat, daß unter alle dem Suchen und Versuchen im Einzelnen doch das Ganze aus seiner Wurzel naturgemäß heraufwächst und sich entwickelt. Und machen diese Skizzen nicht selten den Eindruck unsicheren Schwankens und Tastens, so wächst nachher wieder die Bewunderung vor der wahrhaft genialen Selbstkritik, die, nachdem sie Alles geprüft, schließlich mit souveräner Gewißheit das Beste behält."

In den für die Biographie gemachten Notizen aus dem Skizzenbuche der Leonore zeichnete sich der Verfasser 18 verschiedene Anfänge zu Florestans Arie „In des Lebens Frühlingstagen", und zehn zu dem Chore „Wer ein holdes Weib errungen" auf; andere wurden übergangen, weil sie unleserlich oder wenig mehr als Wiederholungen waren. Die Studien zu jenem wunderbaren Jubelausbruche: „O namenlose Freude" sind zahlreich; die ersten Takte des Duetts sind jedoch in allen dieselben, da sie Beethoven aus einer „alten Oper" genommen hatte.

Der Leser stelle sich einen Band von 173 Blättern oder 346 Seiten Notenpapiers in Quartformat vor, mit 16 Notensystemen auf jeder Seite, wie es Beethoven so viel zu Skizzenbüchern gebrauchte. Das Buch ist nur durch seinen Inhalt, seinen Einband und seine große Ausdehnung von vielen anderen verschieden, und wie deutlich erkennbar ist, rührt dieser letztere Unterschied ohne Zweifel daher, daß es, wie bemerkt, (S. 463) aus zwei Skizzenbüchern zusammengebunden ist. 50—60 von den 346 Seiten sind von Skizzen zu den Sonaten Op. 54 und Op. 57, dem Tripelkonzert Op. 56 und dem Quartett Op. 59 Nr. 1 eingenommen. Einige Seiten sind gänzlich, andere teilweise leer. Mit Rücksicht auf diese kann man berechnen, daß 250 volle Seiten mit Beethovens Skizzen zu Teilen seiner Oper in einer Ausdehnung von etwa 116 bis 120 Seiten in Jahns Ausgabe der Leonore angefüllt sind. Die Zahl der Systeme auf jeder Seite von Jahns Ausgabe beträgt durchschnittlich nicht weniger als 16, von denen aber 6—8 der Klavierbegleitung angehören; der Charakter der Notenschrift ist ein großer, die Zwischenräume weit und der Text nirgendwo gedrängt. Auf dem größten Teile der

Beethovenschen Seiten gilt jedoch jede Notenzeile für sich allein, und besondere Systeme für Instrumente kommen verhältnismäßig selten vor. Oft sind die Noten so eng gedrängt, daß kein Versuch gemacht ist, den Text darunter zu schreiben; ganze Zeilen und Sätze sind durch einzelne Worte bezeichnet, sowie Worte durch einzelne Buchstaben. In den Duetten und anderen mehrstimmigen Stücken sind die ersten Skizzen ohne Ausnahme auf einzelne Systeme geschrieben, und da die Namen der Personen zuweilen ausgelassen sind, so bildet der Text infolgedessen oft ein seltsames Gemisch von Unsinn, wenn man ihn so liest, wie er geschrieben ist; aber noch ehe eine dieser Nummern ganz zu Ende geführt ist, finden sich eine oder zwei Seiten, auf denen jede Stimme auf ihrem eigenen, besonderen Systeme erscheint und das Duett (oder Terzett) beinahe schon dieselbe Gestalt erhält, die es in dem vollendeten Werke hat.

Aus den vorstehenden Bemerkungen kann man sich einen Begriff machen von den unzähligen Wiederholungen von Phrasen und Sätzen des Textes, mit jeder möglichen Form der Melodie vereinigt, welche dazu gehören, einen so großen Raum auszufüllen. Einem Rezitativ oder einer Arie durch alle ihre verschiedenen Gestaltungen zu folgen, ist über die Maßen ermüdend, und die beinahe endlosen Studien zu einem Duett oder Terzett bringen einen beinahe zur Verzweiflung. Die beste Erläuterung dieses Punktes bildet vielleicht jene Szene in Jahns Ausgabe Seite 102—4, welche zwischen dem Duett Roccos und Fidelios und der Arie Pizarros mit dem Soldatenchor steht, da sie die kürzeste, dabei eine in sich abgeschlossene und in ihrer Struktur einfache Abteilung der Oper ist und vier der Personen des Stückes in sich begreift. Es ist die Szene mit folgendem Texte:

Marcelline: „Ach Vater eilt, ach ihr verweilt!"
Rocco: „Was hast du denn? was ist geschehen?"
Marc.: „Voll Zorn folgt mir Pizarro nach,
Du bist verloren!"
Rocco: „Gemach, gemach."
Leonore: „Er kommt ja schon, so eilet fort."
Rocco: „Ich gehe schon, nur noch ein Wort."
Marc.: „Du weißt ja, wie er tobet, und kennest seine Wuth."
Leon: „Wie mir's im Innern tobet, empöret ist mein Blut."
Rocco: „Erst hat er mich gelobet und jetzt ist er in Wuth."
Pizarro: „Noch immer zaudert ihr? Noch immer seid ihr hier?"
M., L., R.: „Ihr müßt — weil ihr — ach verzeiht —"

Pizarro: „Fort, eilig fort, sonst findet ihr den Lohn."
M., L., R.: „Ach verzeiht — ja, wir gehorchen schon."

Zum erstenmal erscheint ein Teil dieses Textes auf Seite 32 des Skizzenbuches, wo die Worte „erst hat er mich gelobet" mit einigen Noten an der Spitze der Seite stehen, ohne Zusammenhang mit irgendetwas auf dieser oder einer der folgenden Seiten. Zweimal innerhalb der 18 folgenden Seiten, auf denen das Ende des Duetts skizziert ist, erscheinen die Worte „o Vater eilt", um den Zusammenhang zwischen dem Duett und der Szene zu bilden, welche wir eben betrachten. Auf Seite 51 und 52 sowie auf dem größten Teile von 54 und 55 skizziert Beethoven diese Szene; dann geht er für 22 Seiten zu einer anderen über und notiert nur einmal eine Andeutung für eine Stelle in Roccos Rolle. Seite 78 kehrt er zu derselben zurück und verläßt sie nicht wieder, bis in der Mitte von Seite 82 die Skizzen zu Ende gehen. Das heißt also: es sind acht volle und acht zum Teil gefüllte Seiten von Skizzen vorhanden für weniger als drei Seiten gedruckter Noten, wie sie sich im Klavierauszuge finden, oder für 22 Zeilen Vokalmusik, von denen elf zur Hälfte oder zu zwei Dritteln leer sind. Der Text auf Seite 80 (wobei die Silben und Worte, welche der Komponist unter den Noten ausgelassen hat, durch .... bezeichnet sind) lautet also:

„O Vater eilt was hast du. ach ihr verw ws ist geschehen, mir folgt in zorn Pizarro. du bist verloren gemach ÷ so eilet fort ich gehe schon nur noch ein wort er kommt ja schon du weißt ja wie er tobet du kennest seine .... noch immer zaudert ihr noch immer sind sie hier ihr müßt nicht mehr ein Wort weil ihr fort eilig fort sonst findet ihr den Lohn ihr müßt fort eilig fort weil ihr sonst findet ihr den Lohn er kommt ja schon ...... O Vater .... Einst hat .... (3 Takte Instrumentalnoten) O Vater eilet was hast du. Ach ihr verweilt was ist geschehn mir folgt in zorn Pizarro nach du bist verloren gemach ÷ so eilet fort ich gehe schon nur noch ein Wort er kommt ja schon. Du weißt ja wie er tobet, du kennst seine Wuth was ist geschehn — du weißt ja wie er tobet du kennst seine Wuth er kommt ja schon du weißt ja wie er tobet du kennest seine."

Das alles steht auf einer einzigen Seite!

Der Inhalt des Skizzenbuchs ist folgender:

Seite 1—7. Ohne Vorbereitung beginnt es mit „.... Gruft der Kerker eine Gruft" aus dem Gefangenenchore, welcher ununterbrochen bis zum Ende von Seite 7 fortgeführt ist.

S. 8—20, Skizzen zu Sonaten.

S. 21, 22, Chor der Gefangenen.

S. 23, Duett zwischen Marcelline und Fidelio (Jahn Nr. 10).

S. 24—30, Chor der Gefangenen.

S. 31 ist leer, mit Ausnahme von sechs Takten, einer Andeutung zum Soldatenchore in Nr. 12 (Jahn S. 106).

S. 32—42, Duett zwischen Rocco und Leonore (Jahn S. 95—102).

S. 43—52, dasselbe, und die folgende Szene (Jahn S. 102—104).

S. 53—66. Vom Eintritte der Marcelline („Ach, Vater, eilt") bis zum Ende des ursprünglichen ersten Aktes, hauptsächlich aber auf die Szene zwischen Pizarro und den Soldaten bezüglich (Jahn S. 102 bis 113). Diese Reihe von Skizzen wird S. 61 in folgender Weise unterbrochen:

Im Duetto zwischen P und R

Dann schleich ich,

worauf einige Takte Noten folgen, die einen nachträglichen Gedanken zu dem Duett zwischen Pizarro und Rocco (Jahn Nr. 9) enthalten. Es ist nicht bekannt, ob die Skizzen zu demselben noch erhalten sind.

S. 67, Chor der Gefangenen.

Gewissen Andeutungen zufolge hatte Beethoven die Absicht, das Duett „Um in der Ehe froh zu leben" nach dem Gefangenenchore folgen zu lassen. Doch

S. 68 zeigt uns eine Änderung dieser Absicht. Sie beginnt mit den Schlußtakten des »Duetto«, wie dieselben überschrieben sind, und dann ist geschrieben „Finale

Marcelline", und es folgen die Worte „O Vater eilt".

Noch eine andere bemerkenswerte Änderung der anfänglichen Absicht wird in diesem Zusammenhange hervortreten.

S. 70—81 nebst einem Teile von S. 82 enthält das Duett zwischen Leonore und Rocco: „Nun sprecht", und die folgende Szene „O Vater eilt" usw., und damit ist der ursprüngliche zweite Akt vollendet.

Der übrige Teil von S. 82 führt uns in den Kerker. Die wenigen Textesworte verdienen es, hier angeführt zu werden:

„In des Lebens Frühlingstagen", dann hier nichts weiter.

„Laß mich nur wieder Kräfte haben, wir werden bald zu Ende sein."

„In des Lebens Frühlingstagen"

„Sage deinem Herzen sage Florestan hat recht gethan."

„Nur hurtig fort, es währt nicht lang er kommt herein, er kommt herein.“

S. 83—93. Der Hauptteil des Textes, und sogar fast alle eigentlich so zu nennenden Skizzen gehören zur Arie des Florestan; doch begegnen uns zwei sehr merkwürdige Unterbrechungen, abgesehen von zufälligen Nachträgen zu dem vorhergehenden Finale und kurzen vorläufigen Andeutungen zu den folgenden Nummern. Eine dieser bemerkenswerten Unterbrechungen ist das unerwartete Auftreten von Teilen der Arie „O, wär' ich schon mit dir vereint“ auf S. 89—91, die andere das von Teilen von Roccos Goldarie. Es bedarf nur geringer Aufmerksamkeit auf Beethovens Art und Weise, Gesänge und Arien zu skizzieren, um zu sehen, daß wir in keinem dieser Fälle die ursprünglichen Skizzen vor uns haben; der Grund ihres Erscheinens liegt auf der Hand, nämlich um sie unmittelbar mit der Arie des Florestan zusammenzustellen, zu dem Zwecke, sie zu vergleichen und des richtigen Kontrastes in Melodie und Begleitung sich zu versichern.

S. 94—97 sind fast leer; sie enthalten nur die Andeutungen einiger Instrumentaleffekte und einen Gedanken zur Arie des Pizarro.

S. 98—110, die Arie Florestans. Bei der großen Menge von musikalischen Gedanken des verschiedensten Charakters, die hier aufgezeichnet sind, erscheint es fast unglaublich, daß eine so einfache und rührende Arie und zwar eine, welche sich ganz wie eine einzige glückliche Eingebung darstellt, je aus diesen Skizzen hervorgehen konnte, oder daß der Komponist der Gefahr entging, in dieser Fülle seiner schöpferischen Kraft unterzugehen.

S. 112—131, Duett zwischen Leonore und Rocco im Gefängnisse (Jahn Nr. 14).

S. 132—135 leer, ausgenommen drei Takte Musik mit dem Worte „sterbe“ auf S. 133.

S. 136—143, Tripelkonzert Op. 56.

S. 144—145. Wiederum das Duett zwischen Leonore und Rocco: „Nun sprecht, wie gings?“

S. 146—147. Auf jeder dieser Seiten hat Beethoven eine Strophe von Marcellinens Arie mit einer neuen Melodie aufgeschrieben; doch offenbar von keiner von beiden befriedigt, setzt er unter die zweite die ersten paar Takte der wohlbekannten Arie und läßt sie so. Wir sehen nichts weiter davon.

S. 148—179, Florestans Arie, das Duett und Terzett im Kerker

(Jahn Nr. 12, 13 und 14) und eine nachträglich unterdrückte Arie. Es erweist sich als unmöglich, den Text bestimmt genug zu entziffern, um zu entscheiden, ob dies, wie es sehr wahrscheinlich ist, ein Teil von Florestans Arie war, oder eine anfangs für Leonore bestimmte, welche aber, wie wir sehen werden, einem neuen Texte Raum gab. S. 166 ist für Beethoven charakteristisch. Einige der unmittelbar vorhergehenden Seiten sind dem „Gruben-Duett" (Nr. 14) gewidmet, und hier haben wir am Anfang der ersten Strophe das Wort „Ende", dem noch einige Takte Musik folgen zu den Worten „nur hurtig fort, nur frisch gegraben, es währt nicht lang"; dann lesen wir mit großer Schrift: „Bestes Ende von der Arie vom Graben."

S. 180—182. Das Urteil Don Fernandos über Pizarro, gedruckt von Jahn im Anhang zu seiner Ausgabe der Leonore, Nr. 18a.

S. 183—203, größtenteils Skizzen zu Instrumental-Kompositionen, u. a. zu dem Quartett Op. 59 Nr. 1. Am Rande von S. 183 stehen die Worte „Schwann Mantel"; hatte vielleicht Beethoven im Schwan nach dem Essen seinen Mantel vergessen? S. 188 findet sich die Anmerkung: »Nel Terzetto gegen das Ende immer mehr pianissimo« mit so großen Buchstaben, daß sie der Beachtung nicht leicht entgehen konnten. Daß diese Instrumentalskizzen wirklich in dieses Skizzenbuch gehören und nicht vom Buchbinder irrtümlicherweise hineingebunden sind, wird durch das gelegentliche Vorkommen kurzer Stellen, die zum letzten Finale der Oper gehören, bewiesen.

S. 204. „Bestes tutti
Letztes bestes tutti zu der Arie vom Graben."

S. 205—206. Thema zu einem Marsche, der später nicht benutzt wurde, und ferner Skizzen „zu der Arie vom Graben".

S. 207 geht Beethoven zu dem großen Quartett Nr. 16: „Er sterbe!" über; beim wirklichen Beginne jedoch ändert er seine Absicht und wendet sich zu Florestans Arie zurück, deren erste Strophe er vollständig ausschreibt, mit einer Melodie, welche wenigstens die Grundlage der schließlich angenommenen bildet, und mit Skizzen zu einer Begleitung.

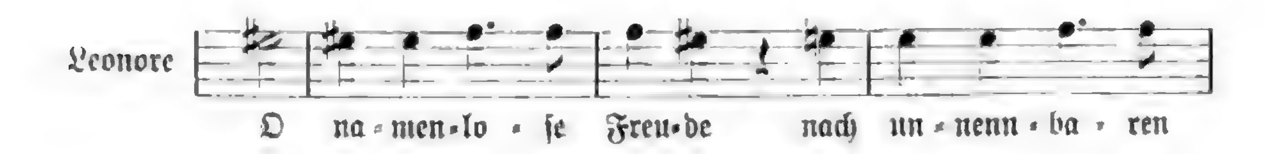
S. 208—226. Nachdem ihm nun Florestans Arie aus dem Sinne, nimmt der Komponist ernstlich das große Quartett, die Rettungsszene (Jahn 132—141), in Angriff. Die einzige wichtige Unterbrechung findet sich S. 214, wo einigen Notenzeilen die Worte „Zum Concert" vorhergehen und zum Schluß folgende Worte stehen: Cadenza im Rondo colli

stromenti di fiato sempre sostenen [sic], denen eine Notenpassage mit dem Zusatze come una fantasia folgt.

S. 227. Diese Seite ist besonders interessant. Das Duett „O namenlose Freude“ erscheint hier zum ersten Male; die wohlbekannten ersten Takte waren der „alten Oper“ entnommen (s. Nottebohm, I. Beethoveniana S. 86), wurden jedoch ohne Text hingeschrieben, da Beethoven sich noch nicht darüber entschieden hatte, wie die Worte „O namenlose Freude, mein Mann an meiner Brust“ einer Musik angepaßt werden sollten, welche für folgendes Versmaß komponiert war: „Nie war ich so froh wie heute, niemals fühlt' ich diese Freude.“ Der Gegenstand wird fürerst nicht über diese Seite hinaus fortgesetzt; die beiden folgenden Seiten 228 und 229 sind leer.

S. 230—237. Da die Grundgedanken zu dem Duett festgestellt waren, so ist die nächste Aufgabe in der Reihenfolge, die Erkennungsszene zu entwerfen, welche zwischen dem Abgange von Pizarro und Rocco und dem Duett in der Mitte liegt. Es ist die Stelle, welche gedruckt ist bei Jahn im Anhange S. 192—194. Die Arbeit und Mühe, welche diese drei Seiten Rezitativ dem Komponisten machten, kann nur nach einer Prüfung dieser acht Seiten von Skizzen gebührend gewürdigt werden. Die szenischen Bemerkungen: „Leonore noch ohne Bewußtsein“ usw., wie sie bei Jahn stehen, finden sich hier alle vollständig. Auch schweift der Komponist nicht von seiner Aufgabe ab — sofern unsere Notizen richtig sind — mit Ausnahme eines einzigen Beispiels. Es kam ihm nämlich am Ende von S. 234 in den Sinn, wie er die Worte „O namenlose Freude“ der alten Melodie anpassen könne: er schickte eine Note vorher und teilte das Wort:

S. 238—242 enthalten zum Teil dasselbe, hauptsächlich aber das Duett „O namenlose Freude“. Ein später verworfener Gedanke erscheint am Schlusse von S. 240:



S. 243 ist leer.

S. 244—287. Man muß sich erinnern, daß in der ursprünglichen Gestalt der Oper die Szenen des letzten Finales sämtlich im Gefängnis spielten, und nicht, wie es 1814 von Treitschke geändert wurde, im Hofe des Gefängnisses — eine Änderung zum Schlechteren, wie wir glauben. Jedenfalls kann nunmehr die sehr wirksame Stelle, welche das Finale eröffnet (Jahn S. 149—152), nicht gespielt werden. Diese und das Urteil über Pizarro (bei Jahn im Anhange), mit dem begleitenden Chore, füllt fast ausschließlich diese 44 Seiten.

S. 288—295 Schlußchor: „Preis't mit hoher Freude Gluth", von welchem wir einige vorläufige Gedanken auf den vorhergehenden Seiten gefunden haben. In der Mitte dieser Skizzen (S. 291) steht jene in unserem Texte (S. 463) mitgeteilte Bemerkung: „Am 2ten Juni" usw.

So waren die Skizzen bis ans Ende des ursprünglichen Textes geführt worden; doch waren sie keineswegs beendigt. Neue Gedanken zu früheren Szenen und Zusätze zum Texte gaben dem Komponisten noch viel zu tun.

S. 298—309 erscheinen wiederum die letzten Szenen des Finales.

S. 310—319 ist Florestans Arie mit teils neuen, teils sehr veränderten Melodien Gegenstand der Skizzen.

S. 320. Hier wird das Melodrama — Rocco und Fidelio im Gefängnis — skizziert; dasselbe wurde jedoch erst im Jahre 1814 ausgearbeitet.

S. 321—333, wiederum das Finale mit neuen Motiven zu den Worten: „Wer ein holdes Weib errungen, stimm' in unsern Jubel ein."

S. 334—340. Hier ist eine vollständig neue Arie skizziert, welche erläutert wird durch zwei Bemerkungen, die Beethoven auf S. 344 geschrieben hat, eine jener letzten sechs Seiten, die offenbar nicht an ihre richtige Stelle gebunden sind. Diese Bemerkungen lauten: „Duetto mit Müller und Fidelio für sich", und „Arie für Fidelio, ein andrer Text der mit ihr einstimmt". Dieser „andere Text" füllt diese Seiten: und er ist jener von dem Rezitativ und der Arie, welche in Jahns Ausgabe dem „Duett mit Müller[1]) und Fidelio" folgen, nämlich das Rezitativ „Ach, brich noch nicht", und die Arie „Komm, Hoffnung".

---

[1]) Die wiederholte Bezeichnung der Partie der Marcelline als Müller beweist wohl, daß dieselbe speziell für diese Sängerin (vgl. S. 482) angelegt wurde.

S. 341—346. Diese verkehrt gebundenen Seiten enthalten Instrumentalskizzen und Bemerkungen für die Oper, welche mit einigen Andeutungen zu Szenen des ersten Aktes schließen. —

Die Ur-Leonore.

Durch die Bemühungen Otto Jahns, Gustav Nottebohms und Erich Priegers ist es möglich geworden, die Umwandlungen, welche das Werk von seiner ersten Aufführung bis zu seinen Drucklegungen erfahren hat, einigermaßen zu übersehen. Durch das rätselhafte Verschwinden bzw. die Entwendung mehrerer Partituren war es ungemein schwierig geworden, festzustellen, in welcher Gestalt das Werk 1805 (Fidelio, dreiaktig), 1806 (Leonore, zweiaktig) und 1814 (Fidelio, zweiaktig) über die Bühne gegangen ist, da die Angaben über Weglassung bzw. Einfügung einzelner Nummern durchaus unzulänglich und nicht frei von Widersprüchen waren. Da gelang es Otto Jahn, um 1850 aus Stimmen eine Partitur der zweiten Bearbeitung (1806) herzustellen; einen Klavierauszug derselben gab er Ende 1853 bei Breitkopf und Härtel heraus, auch bereits mit Andeutung von Abweichungen gegenüber der Gestalt von 1805. Nach einem weiteren halben Jahrhundert hat dann Erich Prieger auch das Material für eine Wiederherstellung der Originalgestalt des Werkes von 1805 zusammengebracht, dasselbe in Partitur gesetzt und im Klavierauszuge bei Breitkopf und Härtel herausgegeben, vor allem auch seine Aufführung zur Zentenarfeier im Berliner Kgl. Opernhause bewirkt. Dem Vorworte Priegers zum Klavierauszuge entnehmen wir zum Teil die folgenden Angaben.

In Druck erschienen zunächst 1807 bei Breitkopf und Härtel in Leipzig drei Nummern der zweiten Bearbeitung (1806): das später gestrichene Terzett in Es-Dur „Ein Mann ist bald genommen“, das Kanon-Quartett und das Duett „Gut, Söhnchen, gut“; erst 1810 folgte ein Klavierauszug derselben Bearbeitung im gleichen Verlage, aber ohne Ouvertüre und ohne Finales. Von den Ouvertüren erschien zuerst 1810 bei Breitkopf und Härtel in Partitur die große in C-Dur Nr. III, mit welcher die Oper 1806 gegeben worden; die C-Dur Nr. II, mit welcher die Aufführung 1805 stattfand, gab Ende 1853 O. Jahn bei Breitkopf und Härtel heraus (in Leipzig aufgeführt 27. Jan. 1853[1]). Die „erste“ C-Dur-Ouvertüre, die Haslinger

[1] Die von Nottebohm (I. Beeth. S. 73) angeführten Daten der ersten Aufführung (11. Jan. 1840 unter Mendelssohn, alle vier Ouvertüren) und Herausgabe (1842) beziehen sich auf das durch Striche entstellte Werk.

als Op. 138 aus dem Nachlaß herausgab, ist doch wirklich die allererste, diejenige, welche nach Schindlers Bericht (3. Aufl. I. 127) nur einmal bei Lichnowsky probiert und als zu einfach zurückgelegt wurde, deren Eigentumsrecht aber nichtsdestoweniger Haslinger sofort erwarb. Zwar wies Nottebohm (I. Beeth. [1872] S. 60 ff.) Skizzen der Ouvertüre zusammen mit solchen der C-Moll-Symphonie auf und folgerte, daß die Ouvertüre in der Zeit zwischen April 1807 und Dezember 1808 komponiert sein müsse (das. S. 70). Aber in der 1880 veröffentlichten Analyse des Skizzenbuchs von 1803 (zwischen Oktober 1802 und April 1804) stellte er selbst (S. 79) das Vorkommen von Skizzen zur Leonore zwischen denen der Eroica fest, was beweist, daß Beethoven schon 1803 an der Oper gearbeitet hatte, und „daß diese Arbeit, als die Aufführung der Paerschen Oper [3. Oktober 1804] bekannt wurde, schon so weit vorgerückt war, daß an ein Liegenlassen derselben nicht mehr zu denken war". Damit brach aber die Beweisführung, daß Op. 138 erst 1807—8 geschrieben sein müsse, in sich zusammen, und man wird nicht umhin können, mit Kalischer („Die Anzahl der Leonoren-Ouvertüren Beethovens", Vossische Zeitung 8. Juni 1890) Schindlers Bericht Glauben zu schenken (Biographie [1860] II. 42), daß sich Haslinger (Steiner u. Co.) seit Jahren im Besitz des Manuskripts der ersten Ouvertüre zu Leonore befand, „die 1805 nach einem Probeversuch beseitigt worden war", und daß Beethoven 1823 (also zu einer Zeit, wo Schindler Beethovens Vertrauter war) deren endliche Veröffentlichung forderte, die aber Haslinger mit den Worten ablehnte: „Wir haben jene Manuskripte gekauft und bezahlt, folglich sind sie unser Eigenthum und können wir damit thun, was wir wollen." Es bleibt nur das eine problematisch, was Haslinger zu der Angabe veranlassen konnte, daß er das Manuskript in einem Packet Tänze, das er aus dem Nachlaß Beethovens erworben, gefunden habe. Kalischer macht dazu auf einen Brief Fanny Hensels an Rebekka Dirichlet aufmerksam, den dieselbe 1836 nach dem Düsseldorfer Musikfest unter Mendelssohn geschrieben (s. Hensel „Die Familie Mendelssohn" II. S. 9):

„Ach Beckchen! Eine Ouvertüre zur Leonore haben wir kennen gelernt; ein neues Stück. Sie ist notorisch nie gespielt worden, sie gefiel Beethoven nicht, und er legte sie zur Seite. Der Mann hat keinen Geschmack gehabt! Sie ist so fein, so interessant, so reizend, wie ich wenig Sachen kenne. Haslinger hat eine ganze Auflage gedruckt und giebt sie nicht aus. Vielleicht thut ers nach diesem Erfolg." Das ist wohl in der Tat geschehen; doch hatte Haslinger das Werk schon am 7. Februar

1828 in einem Konzert Bernhard Rombergs und auch anderweit spielen lassen. Seyfrieds „Beethovens Studien im Generalbaß" usw. (1832) setzt diese Ouvertüre in Beziehung mit der 1807 projektierten aber nicht erfolgten Prager Aufführung der Oper: „Für die Prager Bühne entwarf Beethoven eine neue minder schwierige Ouvertüre, welche der nachmalige k. k. Hofmusikalienhändler Haslinger in der Auktion erstand", wozu der Verleger (Haslinger) anmerkt: „Diese Ouvertüre ist bereits in Partitur und Orchesterstimmen gestochen und wird nebst anderen Arrangierungen hiervon noch im Laufe dieses Jahres erscheinen." Auch Nottebohm hatte, geleitet von der Überzeugung, daß die Skizzen des Werkes in das Jahr 1807 gesetzt werden müßten, angenommen, daß er dasselbe für die Prager Aufführung bestimmt hatte und ist wohl dabei durch die Notiz Seyfrieds stark beeinflußt gewesen; diese entbehrt aber angesichts der komplizierten Geschichte des in Händen Haslingers befindlichen Manuskripts der Glaubwürdigkeit und ist vielleicht ganz auf das Konto Haslingers zu setzen, der die Wahrheit wohl nicht sagen mochte, weil er fürchtete, den Marktwert des Werkes dadurch zu verringern[1]. Auf alle Fälle bleibt aber problematisch, wie das Manuskript wieder in Beethovens Hände zurückgelangt sein sollte, so daß es von Haslinger aus dem Nachlaß abermals gekauft werden konnte.

Das Endergebnis der Rekonstruktion der Urgestalt von 1805 und

[1] Sehr überzeugend sind die Ausführungen G. Dömpkes in der Allg. Wiener Zeitung vom 11. Dez. 1886 (Bericht über eine Aufführung von Op. 138 in dem Philharmonischen Konzert), daß die Beschaffenheit von Op. 138 es ausschließt, daß es nach den beiden andern C-Dur-Ouvertüren zur Leonore geschrieben wäre. „Daß Beethoven es über sich gewann, dem Publicum Rechnung zu tragen, ist den Umständen nach begreiflich. Aber dann mußte es ihn weit weniger Ueberwindung kosten, eine in der ganzen Anlage und Themenbildung durchaus neue Ouverture zu schreiben, wie er dies 1814 that, als eine, welche trotz ihres verkleinerten Maßstabes doch die Analogie mit der großen nirgends verleugnet und deren Schöpfer subjectiv zu einem geradezu krebsgängigen Verfahren genöthigt hätte. Denn diese Analogie besteht unzweifelhaft, wir verfolgen sie weit über die gemeinsame Verwendung der Melodie Florestan's hinaus bis in den allgemeinen Charakter des Allegro-Themas und der vorbereitenden Einleitung. So natürlich uns dabei erscheint, daß der kleine Entwurf allmälig zum großen führen kann, so durchaus widerstrebend der Natur des Künstlers erscheint eine so völlige Umkehr dieses psychologischen Processes, wie sie Nottebohm Beethoven zugetraut hat. Ein Künstler, welcher eine Riesenarbeit wie die große Ouverture endlich objectiv zur vollsten Reife gebracht hat, hat auch subjectiv sozusagen damit abgeschlossen und wird auf eine analoge Ideenfolge nicht sobald nochmals zurückkommen, am allerwenigsten, wo er sich gezwungen sieht, sich und seinem Drang zum Großen durchaus Zügel anzulegen."

der ersten Umarbeitung von 1806 und ihrer Vergleichung mit der letzten Fassung von 1814, für welche die „Fidelio-Ouvertüre" E-Dur neu geschrieben wurde, ist nun die Feststellung, daß für die Aufführungen von 1806 hauptsächlich zum Teil sehr gewaltsame Ausmerzungen und Beschneidungen vorgenommen wurden, in welche zu willigen Beethoven schwer genug geworden sein wird (selbst in der Ouvertüre entdeckte schon Mendelssohn solche). Otto Jahn spricht sich darüber folgendermaßen aus (zum Schluß des Vorwortes seines Klavierauszugs): „Eine aufmerksame Vergleichung wird Jedem zeigen, daß im Allgemeinen die erste Bearbeitung nicht nur die längste sondern auch die größte war. Wenn es nicht zu leugnen ist, daß an einigen Stellen Längen durch die zweite Bearbeitung beseitigt worden sind, so stand doch Beethoven bei dieser Operation, die er gegen seine Überzeugung und Neigung vornahm, zu sehr unter dem Gebot des absoluten Kürzens. Mehrere Stücke sind dabei fast verstümmelt, und eine Anzahl kleiner Kürzungen von einem oder wenigen Takten hat doch dem Rhythmus, der Harmonie und dem Ausdruck Schaden gethan. Einige dieser Übelstände sind im ‚Fidelio' wieder beseitigt, allein es ist zu bedauern, daß Beethoven bei dieser Bearbeitung nicht die erste zu Grunde gelegt hat." Bedenkt man, wie Beethoven sein Lebenlang ältere Ideen immer neu umgoß und zu vollkommeneren Gestaltungen führte, so wird man gewiß begreiflich finden, daß er bei der Neubearbeitung nach 10 Jahren nicht auf die erste Form zurückgriff, sondern an allen Ecken und Enden Änderungen eingreifendster Art vornahm, so daß nach seiner eigenen Aussage „beinahe kein Musikstück sich gleich blieb" (Anzeige vom 28. Juni 1814), da es ihm Bedürfnis war, fast in allen Nummern „seiner jetzigen Unzufriedenheit einige Zufriedenheit anzuflicken" (Brief an Treitschke 14. Mai 1814). Den von Jahn befürworteten Versuchen, die von Beethoven wenn auch mit schwerem Herzen gestrichenen Nummern der Oper zurückzugeben, redet Prieger nicht das Wort, sondern bemerkt sehr besonnen: „Wo man das Experiment versuchte, ist man bald davon abgekommen. In der Tat ist ‚Fidelio' ein abgeschlossenes Werk, das Beethoven in dieser Fassung der Nachwelt übergeben hat. Die Berechtigung, daran immer noch zu modeln und herumzudoktern, darf wohl allgemein bestritten werden." Die ausgemerzten Nummern sind das Es-Dur-Terzett (Rocco, Marcelline, Jaquino) „Ein Mann ist bald genommen" und das C-Dur-Duett (Marcelline und Fidelio) „Um in der Ehe froh zu leben"; in der zweiten Bearbeitung (1806) gestrichen, aber in der dritten wiederhergestellt ist Roccos Arie „Hat man nicht auch Gold beineben". Auf

die zahlreichen Umgestaltungen in den einzelnen Nummern soll hier nicht eingegangen werden; es sei aber wenigstens auf die sehr bedeutsame Umgießung der Vorbereitung der E-Dur-Arie („Komm, Hoffnung“) hingewiesen, da statt des leidenschaftlich erregten „Abscheulicher, wo eilst du hin?“ ein durch das matte E-Moll kontrastierendes schmerzlich klagendes Rezitativ vorausging, nach welchem der Eintritt des E-Dur belebend, anstatt wie in der nachherigen Gestalt beruhigend wirkt.

Es erscheint gewiß wie ein Akt kaltblütiger Grausamkeit, so unbarmherzig das romanhafte Gebäude zu zerstören, welches sich für eine Zeit von 30 Jahren auf dem sandigen Fundamente erhoben hatte, das Schindler in seiner Geschichte von der Gräfin Guicciardi gelegt hat, und worin vermittelst einer eingebildeten Verbindung die Oper Leonore einen beträchtlichen Bestandteil bildet. Facts are stubborn things, sagt das englische Sprichwort, und in diesem Falle sind die Tatsachen mit dem Roman unvereinbar. Es gibt eine alte Anekdote von einem Redner, welcher, als man ihm erzählte, daß seine Ansichten im vorliegenden Falle in direktem Widerspruche mit den Tatsachen ständen, antwortete: „Um so schlimmer für die Thatsachen!“ Wir empfehlen sein Beispiel den Verfassern der Beethovenromane.

Das schöpferische Genie Beethovens, sein unermüdlicher Fleiß und der Ehrgeiz, mit Cherubini auf dessen eigenstem Felde zu wetteifern, erklären hinlänglich die ungewöhnlichen Vorzüge dieses Werkes, Mangel an praktischer Erfahrung in der Opernkomposition seine Mängel. Von Juni bis wahrscheinlich zum September lebte Beethoven in völliger Abgeschlossenheit zu Hetzendorf, eifrig beschäftigt, das Chaos des Skizzenbuches in die Ordnung und Schönheit der Partitur der Leonore umzuwandeln, woran er, wie er Schindler erzählte, in den schönen Sommertagen in dem Schatten von Schönbrunn sitzend, arbeitete. Diese Abgeschlossenheit wird für unsere Kenntnis nur unterbrochen durch die erste Begegnung mit Cherubini. Einstmals im Juli — denn Cherubini kam nach dem 5. jenes Monats nach Wien, und Vogler war am 28. in Salzburg — „waren bei Sonnleithner Cherubini, Beethoven und Vogler zusammen; alle spielten; Vogler zuerst und endlos, so daß die Gesellschaft darüber zu Tisch ging. Beethoven war voller Aufmerksamkeit und Verehrung gegen Cherubini“. So erzählt Jahn nach einer ihm von Grillparzer gemachten Mitteilung. Czerny erzählte ihm: „B. hat Cherubini 1805 nicht freundlich aufgenommen, worüber dieser sich später gegen Czerny beklagte.“ Nach Grillparzers Aufzeichnungen („Er-

innerungen an Beethoven" im 8. Bande der 1. Ausgabe seiner Werke) war aber Beethoven der einzige, welcher bei dem endlos improvisierenden Vogler bis zu Ende aushielt. Vgl. Kalischer „Grillparzer und Beethoven" („Nord und Süd" LVI. 166).

Als zu Ende der Sommersaison Beethoven in die Stadt zurückkehrte, war seine Oper so weit fertig, daß mit den Proben begonnen werden konnte. Hier fand ihn Ries, der uns bei jener Gelegenheit die scherzhafte Szene des Wiedersehens beschreibt. „Er hatte mich wirklich lieb", sagt er S. 116, „und gab mir davon einmal einen sehr komischen Beweis in seiner Zerstreuung. Als ich nämlich aus Schlesienzurückkam, wo ich auf Beethovens Empfehlung längere Zeit auf den Gütern des Fürsten Lichnowsky als Clavierspieler mich aufgehalten hatte, und in sein Zimmer trat, wollte er sich eben rasiren, und war bis an die Augen (denn so weit ging sein erschrecklich starker Bart) eingeseift. Er sprang auf, umarmte mich herzlich und siehe da, er hatte die Schaumseife von seiner linken Wange auf meine rechte so vollständig übertragen, daß er auch nichts davon zurückbehielt. Ob wir lachten? Auch mußte Beethoven wohl Privatnotizen von daher über mich haben; denn er kannte mehrere meiner jugendlichen Unbesonnenheiten, mit denen er mich jedoch nur neckte."

Bei all seiner Freundlichkeit gegen Ries hatte Beethoven jedoch die Geschichte mit dem Andante favori (S. 449) weder vergessen noch vergeben. „Eines Tages (Notizen S. 102), wo eine kleine Gesellschaft nach dem Concerte im Augarten (Morgens um 8 Uhr) mit dem Fürsten [Lichnowsky] frühstückte, worunter auch Beethoven und ich waren, wurde vorgeschlagen, nach Beethoven's Haus zu fahren, um seine, dazumal noch nicht aufgeführte Oper Leonore zu hören. Dort angekommen, verlangte Beethoven auch, ich sollte weggehen, und da die dringendsten Bitten aller Anwesenden fruchtlos blieben, that ich es mit Thränen in den Augen. Die ganze Gesellschaft bemerkte es. Fürst Lichnowsky, mir nachgehend, verlangte, ich möchte im Vorzimmer warten, weil er selbst die Veranlassung dazu gegeben habe, und nun die Sache ausgeglichen haben wollte. Mein gekränktes Ehrgefühl ließ dies jedoch nicht zu. Ich hörte nachher, Lichnowsky wäre gegen Beethoven wegen seines Betragens sehr heftig geworden, da doch nur Liebe zu seinen Werken Schuld an dem ganzen Vorfalle und folglich auch an seinem Zorne sei. Diese Vorstellungen führten jedoch nur dahin, daß er nun auch der Gesellschaft nicht mehr spielte."

So geschah es, daß für Ries die einzige Gelegenheit, jemals die Musik zu Leonore-Fidelio in ihrer ursprünglichen Gestalt zu hören, verloren ging. In Bonn, welches jetzt unter französischer Herrschaft stand, war nämlich Ries der Konskription unterworfen, und es kam eine Mitteilung, daß er zur ersten Ziehung gehöre. „Er war daher", wie das Harmonicon (1824, Nr. 15) sagt, „genöthigt, unverzüglich nach Hause zurückzukehren, denn sein Ungehorsam würde seinen Vater und seine Familie der Gefahr des Verderbens ausgesetzt haben. Da die Armee von Austerlitz damals im Anmarsch gegen Wien war, so konnte er keinen Paß erhalten, um direkt zurückzukehren, sondern war gezwungen, den Weg über Prag, Dresden und Leipzig zu nehmen. Der Tag für seinen Eintritt ins Regiment war schon bestimmt, unter der Strafe, als Deserteur erklärt zu werden; deshalb schickte er sich an, den mühsamen Weg von Wien nach Leipzig zu Fuß zu machen; denn da alle jene, welche vor der Annäherung der französischen Armee flohen, diese Richtung nahmen, so waren alle möglichen Mittel des Fortkommens von solchen in Beschlag genommen, welche mehr Macht, Einfluß und Geld hatten als unser junger Musiker." Die Skizze im Harmonicon setzt irrtümlich Ries' Abreise aus Wien in den Dezember; Thayer korrigiert in seinem Handexemplar ‚Septembre'.

Ehe Ries von Wien abreiste, bewies ihm Beethoven, der selbst nicht in der Lage war, ihm Geldunterstützung zukommen zu lassen, noch einmal seine freundschaftliche Gesinnung, indem er ihm folgenden Brief an die Fürstin Liechtenstein mitgab[1]).

„Verzeihen Sie, durchlauchtigste Fürstin! wenn Sie durch den Ueberbringer dieses vielleicht in ein unangenehmes Erstaunen gerathen. Der arme Ries, mein Schüler, muß in diesem unglückseligen Kriege die Muskete auf die Schulter nehmen, und — muß zugleich schon als Fremder in einigen Tagen von hier fort. — Er hat nichts, gar nichts, muß eine weite Reise machen. Die Gelegenheit zu einer Academie ist ihm unter diesen Umständen gänzlich abgeschnitten. — Er muß seine Zuflucht zur Wohlthätigkeit nehmen. Ich empfehle Ihnen denselben. Ich weiß es, Sie verzeihen mir diesen Schritt. Nur in der äußersten Noth kann ein edler Mensch zu solchen Mitteln seine Zuflucht nehmen.

In dieser Zuversicht schicke ich Ihnen den Armen, um nur seine Um-

[1]) Ries Not. S. 134: „Ohne Datum. Geschrieben einige Tage vor dem Einzuge der Franzosen 1805." — in Wirklichkeit fast zwei Monate vorher.

stände in etwas zu erleichtern; er muß zu Allen, die ihn kennen, seine Zuflucht nehmen.

Mit der tiefsten Ehrfurcht

L. van Beethoven."

[Adresse] Pour Madame la Princesse Liechtenstein etc.

„Der Brief", sagt Ries, „wurde (was Beethovens höchsten Zorn erregte) nicht abgegeben, doch verwahrte ich das auf ein kleines, ungleich beschnittenes Quartblättchen geschriebene Original als einen Beweis von Beethovens Freundschaft und Liebe für mich."

„Als Ries zu Coblenz ankam", fährt das Harmonicon fort, „stellte er sich unverzüglich vor der Conscriptions-Commission; und hier rettete ihn ein Umstand, den er immer als ein schweres Mißgeschick betrachtet hatte. In sehr früher Jugend hatte Herr Ries in Folge der Blattern die Sehkraft des einen Auges verloren, und wegen dieses Mangels wurde er als untauglich zum Dienen erklärt und freigelassen." Drei Jahre verstrichen, ehe wir Ries in Wien wieder antreffen; den größeren Teil dieser Zwischenzeit brachte er in Paris in so entmutigenden Umständen zu, daß er ernstlich daran dachte, seinen Beruf zu verlassen. Ries' Op. 1 (zwei Klaviersonaten) trägt übrigens pflichtschuldigerweise die Widmung an seinen selbstlosen Lehrer. —

Im Theater an der Wien hatte keine der in dieser Saison neu aufgeführten Opern sich längere Zeit auf der Bühne behauptet, obgleich zwei derselben auf Texte Schikaneders, „Swetards Zaubergürtel", komponiert von Anton Fischer, und „Vestas Feuer", komponiert von Joseph Weigl, „mit ganz ungewöhnlicher Pracht an Dekorationen und Kleidungen" zur Aufführung kamen. Es war jetzt Herbst, und die Einnahmen deckten die Ausgaben des Theaters nicht. „Aus der Ferne", sagt Treitschke, „wälzte sich das Ungewitter eines Krieges gegen Wien und raubte den Zuschauern die zum Genusse eines Kunstwerkes erforderliche Ruhe. Doch eben deswegen bot man das Möglichste auf, die sparsam besuchten Räume des Hauses zu beleben. Fidelio sollte das Beste thun und so ging die Oper unter keineswegs glücklichen Konstellationen am 20. November in Scene. — Nur die weiblichen Rollen konnte man durch Mlles. Milder und Müller genügend besetzen; die Männer ließen desto mehr zu wünschen übrig."

Anna Milder war den 13. Dezember 1785 geboren zu Konstantinopel, wo ihr aus Salzburg stammender Vater und auch ihre Mutter bei dem Botschafter bedienstet waren und vollendete also gerade ihr 20. Jahr. Sie war jene Schülerin Neukomms, welcher Haydn einige

Jahre vorher gesagt hatte: „Liebes Kind! Sie haben eine Stimme wie ein Haus!" Schikaneder engagierte sie zuerst, und am 9. April 1802 begann sie ihre theatralische Laufbahn mit der Rolle der Juno in der Oper „Der Spiegel von Arkadien" von Süßmayer, der für sie eine neue, große Arie hinzukomponiert hatte. Beethoven hat die Partie des Fidelio für sie geschrieben. In späteren Jahren war dieselbe eine ihrer Hauptrollen; damals jedoch ließ ihre Darstellung, nach den gleichzeitigen Berichten zu urteilen, noch manches zu wünschen übrig, da es ihr eben auch an Bühnenerfahrung fehlte[1].

Louise Müller, welche die Marcelline sang, „hat sich schon [im April 1805] in einigen Jahren zu einer geschmackvollen recht braven Sängerin gebildet, wenn sie gleich nicht von einer sehr ausgezeichneten Stimme unterstützt wurde". Sie wurde nach Castellis Meinung „eine gar liebliche Schauspielerin und brave Sängerin, besonders im heiteren Fache".

Demmer, ausgebildet in Köln [etwa unser alter Bekannter von Bonn?][2] besaß nach einem Berichte aus dem Jahre 1799, in welchem er zu Frankfurt am Main sang, „eine fest ausdauernde Stimme und viel Höhe, besonders aber spielte er etwas komische Tenorrollen vortrefflich. Am besten waren ihm gelungen Arien, die wenig Geläufigkeit und mehr Tragen im Vortrage erforderten". Castelli lobt ihn; doch alle gleichzeitigen Berichte bedauern, daß er der Partie des Florestan, für welche er damals bestimmt wurde, nicht gewachsen war.

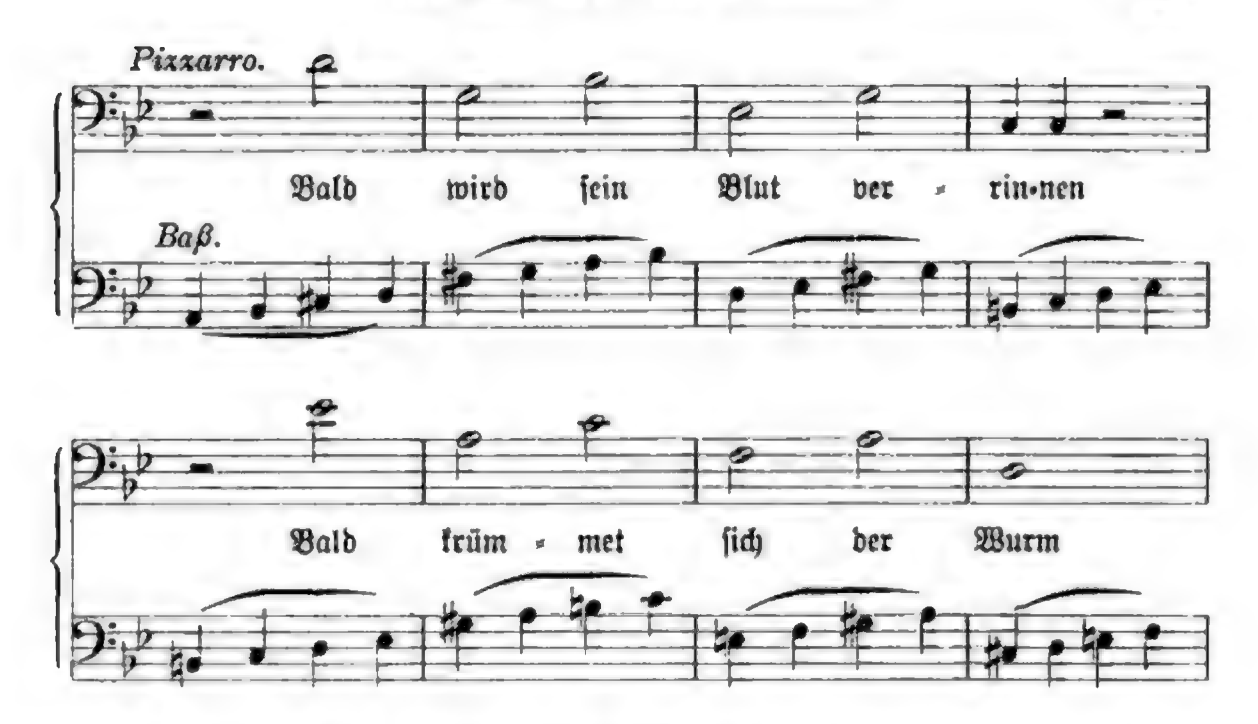
Sebastian Meyer, verschwägert mit Mozart, der musikalische Reformator dieses Theaters, „war als Sänger nicht bedeutend, aber ein wackerer Schauspieler", wie Castelli berichtet, welcher mit ihm genau bekannt war. Schindler erzählt eine Anekdote von ihm in bezug auf die ihm übertragene Rolle des Pizarro, welche offenbar von Beethoven herrührt, und welche die hohe Meinung erkennen läßt, die er von seinen Fähigkeiten hatte. „Er pflegte", sagt er (I, S. 132), „bei Mozart zu schwören, und überhaupt sich Alles zuzutrauen. In Beziehung nun auf dieses große Selbstvertrauen faßte Beethoven den Vorsatz, ihn von solcher Schwäche zu curiren", zu welchem Zwecke folgende Stelle in der Arie des Pizarro[3])

---

[1]) Ledebur, der in seinem „Tonkünstlerlexikon Berlins" übrigens so sehr genau ist, bringt sie wenigstens zwei Jahre zu früh an die Hofoper. Ausführlicher schreibt über die Milder Kalischer in „Beethovens Frauenkreis" (Ges. Aufs. 2 Bd. S. 263—321).

[2]) Band I² S. 221.

[3]) Jahns Ausg. S. 106.



dienen sollte. Hier „bewegt sich die Singstimme über einem von allen Streich-Instrumenten ausgeführten Octavengang, so zwar, daß der Sänger bei jedem zu singenden Ton einen Vorschlag der kleinen Secunde vom Orchester zu hören bekommt. — Der Pizarro von 1805 vermochte trotz allem Krümmen und Gesticuliren dem gefährlichen Hinderniß nicht auszuweichen, zumal die schadenfrohen Spieler da unten die Malice gehabt, die kleine Secunde durch einen Accent noch mehr hervortreten zu machen; somit mußte der wuthschnaubende Pizarro die ganze Stelle hindurch am Bogen der Spieler hängen bleiben. Das verursachte Gelächter. Darüber erhob aber der in seiner Einbildung verletzte Sänger ein Geschrei und warf mit Ingrimm dem Componisten unter andern auch die Worte an den Kopf: ‚Solchen verfluchten Unsinn hätte mein Schwager nicht geschrieben.'"

Weinkopf (Don Fernando) hatte eine reine, ausdrucksvolle Baßstimme; doch war seine Partie zu kurz und unbedeutend, um auf den Erfolg oder den Fall der Oper Einfluß zu üben.

Caché (Jaquino) war nach Castelli ein guter Schauspieler, „welcher sich aber mitunter auch in der Oper verwenden lassen mußte, weil Regisseur Meyer recht gut wußte, daß in der komischen Oper ein gutes Spiel oft besser wirke als eine gute Stimme. Seine Singpartieen mußten ihm gewöhnlich eingegeigt werden, bevor man ihn zu einer Probe ließ."

Rothe (Rocco) war als Schauspieler und Sänger so untergeordnet, daß sein Name in keiner der bekannten Quellen der Wiener Theatergeschichte zu finden ist.

Man wird der Mitteilung Treitschkes gern Glauben schenken, daß die Aufführung mit beträchtlichen Schwierigkeiten verbunden war. Seine früher angeführten Worte, sowie auch gewisse Äußerungen Beethovens aus einer um einige Monate späteren Zeit lassen erkennen, daß die Oper mit vieler Mühe auf die Bühne gebracht wurde, und daß man die Unzulänglichkeit der Sänger nicht einmal durch ausreichende Proben auszugleichen suchte. Seyfried schreibt: „Die Oper studirte ich selbst nach seiner Angabe mit dem Sänger-Personale ein, hielt alle Orchesterproben und leitete persönlich die Vorstellungen.“ In jenem Jahre war Seyfried noch jung, talentvoll, ehrgei ig und voll Eifer, und ließ es von seiner Seite gewiß nicht an Mühe fehlen, Erfolg zu erringen.

Indem wir von den Proben sprechen, kommt uns einer jener jugendlichen Zornausbrüche ins Gedächtnis, welcher dabei vorfiel, und welchen einige von Beethovens Freunden mit einem Lächeln vorübergehen ließen, während andere daran ernstlichen Anstoß nahmen. Hofsekretär Mähler erinnerte sich, daß bei einer der Generalproben das dritte Fagott fehlte, worüber Beethoven wütete und tobte. Lobkowitz, der gegenwärtig war, behandelte die Sache leicht; zwei Fagotte seien anwesend, meinte er, die Abwesenheit des dritten möchte wohl keinen großen Unterschied machen. Darüber wurde der Komponist so entrüstet, daß, als er beim Nachhausegehen über den Lobkowitz-Platz kam, er sich nicht enthalten konnte, sich umzuwenden und in das große Tor des Palastes hineinzurufen: „Lobkowitzscher Esel!“ Jedermann macht natürlich die Mühe und Arbeit, die er bei einem Werke gehabt, zum Maßstabe seines Wertes. Das Skizzenbuch hat uns belehrt, welches mühsame Studium Beethoven auch den bedeutungslosesten Stellen der Leonore zuwendete. Jeder Takt war ihm deshalb doppelt teuer: und wer die Wichtigkeit weniger Noten des Kontrafagotts nicht einsehen konnte, war in seinen Augen „ein Esel“. Diese Betrachtung führt uns noch eine andere Seite der „keineswegs günstigen Constellation“ vor Augen, nämlich die Schwierigkeiten, die der Meister mit den Sängern zu überstehen hatte.

Jeder Chorsänger weiß aus Erfahrung, welchen Einfluß oft die Änderung weniger Noten auf die leichte Ausführbarkeit eines Vokalmusikstückes üben kann. In einer Arie oder einem Konzertstücke kann eine Stelle, gering fürs Auge und auch fürs Ohr, wenn sie auf einem Instrumente gespielt wird, die beabsichtigte Wirkung des Ganzen vernichten, weil sie der Stimme nicht wohl angepaßt ist. In solchen Fällen ist der Komponist, wenn er nicht selbst Gesangeskundiger und dadurch

imstande ist, die wirkliche Schwierigkeit zu begreifen, leicht zu der Annahme geneigt, daß die Klagen der Sänger sich auf bloße Grillen, auf verkehrten Geschmack und Widerspruchsgeist gründen. Daher weist er es zurück, Änderungen vorzunehmen, und doch könnte oft ein geringes Opfer in dem musikalischen Gedanken durch die gesteigerte Lebendigkeit und Wirkung der Aufführung doppelt belohnt werden. Es gab in der Tat in der Vokalpartitur der Leonore solche Gründe des Anstoßes.

Schindler macht über diesen Punkt einige verständige Bemerkungen (in der 3. Aufl.), und dieselben werden bestätigt durch seine Erzählung von den Unterhaltungen mit Cherubini und Anna Milder. In dem Jahre seines häufigen Verkehrs mit Beethoven und auch später noch war die Leonore ein Werk, über dessen Ursprung und Geschichte er sich eifrig Mühe gab, Genaueres zu erfahren. Daher ist die Geschichte dieses Werkes[1]), wie er sie schließlich ausgeführt hat, bei weitem befriedigender, als andere seiner Berichte, die anspruchsvoller auftreten. Selbst seine Bezeichnung der kleinen C-Dur-Leonorenouvertüre Op. 138 als der ersten, welche die erste Auflage im Anschluß an Nottebohm[2]) als Mißverständnis qualifizierte, ist durch weitere Studien Nottebohms (vgl. S. 475) bestätigt worden. Wir beschränken uns auf Anführung einiger Stellen aus seiner Erzählung.

„Es ist außer Zweifel", sagt er (S. 134), „daß Beethoven, zunächst durch natürliche Richtung seines Genius zur Instrumentalmusik, als der Phantasie den freiesten Spielraum gewährend, hingedrängt, aber auch noch von den Einwirkungen des Pianoforte so stark befangen war, daß ihm jede Einschränkung als die größte Schwierigkeit bei der Composition für Singstimmen erscheinen mußte. Die Gewohnheit, sich den Eingebungen der Phantasie frei zu überlassen, eingeschränkt allein durch die Gesetze der Harmonie, des Rhythmus und Kenntniß der Natur der Instrumente, diese Gewohnheit, in Verbindung mit noch einem zweiten, dem Unvermögen, selber einen guten Ton hervorzubringen, — das zusammen läßt errathen, welchen Kampf Beethoven beim Ausarbeiten dieser Opern-Partitur mit sich selber zu bestehen gehabt."

„Bei Anhörung des Fidelio wollte Cherubini zu dem sicheren Schluß gelangt sein, daß dessen Autor sich bis dahin noch viel zu wenig mit dem Studium der Gesangskunst befaßt habe, woran Salieri, der einstige

---

1) Schindler I, S. 118 fg.

2) Nottebohm, I. Beethoveniana XX. (Allg. Mus. Ztg. 1870, S. 11. 17.)

Führer in dieser Abtheilung, nicht Schuld gewesen, denn auch Cherubini will von diesem gehört haben, wie es ihm mit seinem Schüler ergangen. Der um volle zehn Jahre ältere französische Meister erlaubte sich demnach, dem Wiener das Gesangswesen nachdrücklich anzuempfehlen und ließ zu diesem Zwecke die Schule des Pariser Conservatoirs kommen, um sie ihm zu verehren." Dieses Exemplar (fügt Schindler in der Anmerkung bei) hat sich bis in die letzten Lebenstage unsers Meisters in seiner kleinen Bibliothek erhalten, aber auch die deutsche Übersetzung — — stand daneben. —

„Was war es wohl", (heißt es ferner) „das die Sänger zu Klagen veranlaßt und verdrießliche Conflicte für alle Theile herbeigeführt hat? Beethoven's Hartnäckigkeit, das Geschriebene für gut und singbar zu halten, diese war der Stein des Anstoßes, den weder bescheidene Vorstellungen noch diplomatische Unterhandlungen zu beseitigen im Stande gewesen.

„Von den Sängern in dieser Oper zu Wien war es zuletzt Frau Milder-Hauptmann, die dem Verfasser 1836 in Aachen über jene Vorgänge Mittheilungen gemacht. Sie sagte unter anderem aus, daß auch sie, hauptsächlich wegen der unschönen, unsingbaren, ihrem Organ auch noch widerstrebenden Passagen im Adagio der Arie in E dur, harte Kämpfe mit dem Meister zu bestehen gehabt, — jedoch vergeblich, bis sie 1814 entschieden erklärte, mit jener so gestalteten Arie nicht wieder die Bühne betreten zu wollen. Das wirkte."

Übrigens waren die Gemüter der Wiener, abgesehen von dem kleinen Kreise des Schauspielhauses, damals durch wichtigere Dinge beschäftigt und in Unruhe versetzt, als durch eine neue Oper im Theater an der Wien mit Musik von Beethoven. Am 20. Oktober war Ulm gefallen; am 30. rückte Bernadotte, auf seinem Marsche an die Donau und dieselbe entlang, in Salzburg ein. Wien war unbeschützt; der Adel, die großen Bankiers und Kaufleute, überhaupt alle, deren Vermögen und Beruf es ihnen gestattete, und darunter gerade die Klassen der Gesellschaft, in welchen Beethoven sich bewegte, welche seine Musik zu schätzen wußten, und auf deren Beifall seine Oper sicher rechnen konnte, flüchteten aus der Hauptstadt. Am 9. November reiste die Kaiserin ab; am 10. hatten die französischen Armeen die Dörfer, welche wenige Meilen westlich von Wien liegen, erreicht und besetzten dieselben; „am 13. Nov. um 11 Uhr Mittags", erzählt Hormayr, „zog ganz unvermuthet der feindliche Vortrab, Murat und Lannes an der Spitze, 15000 Mann

von allen Waffengattungen, in Schlachtordnung mit fliegenden Fahnen und klingendem Spiel, von der Mariahülfer Linie beim Burgthor hier ein, durch die Stadt, über den Kohlmarkt, Graben und Stephansplatz zum Rothen Thurm, die Bürgerwachen salutirend und befrembet über die stille, jedoch nicht die geringste Furcht verrathende Haltung der Einwohner". Am 15. erließ Bonaparte seine Proklamation von Schönbrunn, wo er sein Hauptquartier genommen hatte. Murat bezog den Palast des Erzherzogs Albert, General Hulin jenen des Fürsten Lobkowitz. Am 23. gibt die Wiener Zeitung in ihrem Leitartikel ein rosenfarbiges Bild von der Lage der Stadt und verbindet damit ein gewaltiges Lob des Eroberers und eine lächerlich bittere Tirade gegen England. Aber während der Okkupation verschwand der österreichische Adler von der Spitze des offiziellen Journals — es war jetzt das Organ Bonapartes.

Gerade in dieser unglücklichsten aller Perioden wurde Beethovens Oper aufgeführt, am 20., 21. und 22. November. Der Theaterzettel lautete:

K. auch K. K. pr. Schauspiel a. d. Wien.
Neue Oper.
Heute Mittwoch den 2. November 1805
wird in dem k. auch k. k. priv. Schauspielhaus an der Wien
gegeben
zum erstenmal
Fidelio
oder
Die eheliche Liebe.
Eine Oper in 3 Akten. Frey nach dem Französischen bearbeitet
von Joseph Sonnleithner.
Die Musik ist von Ludwig van Beethoven.

Personen

Don Fernando, Minister . . . . Hr. Weinkopf.
Don Pizarro, Gouverneur eines Staatsgefängnisses. . . . . Hr. Meier.
Florestan, ein Gefangener . . . . Hr. Demmer.
Leonore, seine Gemahlin, unter dem Namen Fidelio . . . . Dlle. Milder.
Rocco, Kerkermeister. . . . . Hr. Rothe.
Marzelline, seine Tochter . . . . Dlle. Müller.
Jaquino, Pförtner . . . . Hr. Caché.
Wachehauptmann. Hr. Meister.
Wache, Volk.

Die Handlung geht in einem spanischen Staatsgefängnisse,
einige Meilen von Sevilla vor.

Die Bücher sind an der Kasse für 15 kr. zu haben.

Preise der Plätze.

	Fl.	kr.
Große Loge	10	—
Kleine Loge	4	30
Erstes Parterre und erste Gallerie	—	42
Erstes Parterre und erste Gallerie ein gesperrter Sitz	—	56
Zweite Gallerie	—	30
Zweite Gallerie ein gesperrter Sitz	—	42
Zweites Parterre und dritte Gallerie	—	24
Vierte Gallerie	—	12

Die Logen und gesperrten Sitze sind bei dem Kassier des K. auch K. K. National-Theaters zu haben.

Der Anfang um halb 7 Uhr.

Eine hübsche Überraschung bereitete Beethoven sein Freund Stephan von Breuning durch ein kurzes Gedicht, welches er drucken und bei der zweiten Aufführung im Theater verteilen ließ. Wegeler hat uns dasselbe aufbewahrt (S. 64 der Notizen):

Sei uns gegrüßt auf einer größern Bahn,
Worauf der Kenner Stimme laut Dich rief,
Da Schüchternheit zu lang zurück Dich hielt!
Du gehst sie kaum, und schon blüht Dir der Kranz,
Und ältre Kämpfer öffnen froh den Kreis.
Wie mächtig wirkt nicht Deiner Töne Kraft;
Die Fülle strömt, gleich einem reichen Fluß;
Im schönen Bund schlingt Kunst und Anmuth sich,
Und eigne Rührung lehrt Dich Herzen rühren.

Es hob, es regten wechselnd unsre Brust
Lenorens Muth, ihr Lieben, ihre Thränen;
Laut schallt nun Jubel ihrer seltnen Treu,
Und süßer Wonne weichet bange Angst.
Fahr' muthig fort; dem späten Enkel scheint
Ergriffen wunderbar von Deinen Tönen,
Selbst Thebens Bau dann keine Fabel mehr.

Über die Umstände bei der Aufführung lassen wir den Berichterstatter in Kotzebues „Freimüthigem“ reden und ihn seine Ansicht über das neue Werk aussprechen.

„Aus Wien, den 26. Dec. 1805.

Das Einrücken der Franzosen in Wien war für die Wiener eine Erscheinung, an die man sich anfangs gar nicht gewöhnen konnte, und es herrschte einige Wochen lang eine ganz ungewöhnliche Stille. Der Hof, die Hofstellen, die meisten großen Güterbesitzer hatten sich wegbegeben;

statt daß sonst das unaufhörliche Gerassel der Kutschen betäubend sich durch die Straßen wälzt, hörte man jetzt selten einen Wagen schleichen. Die Gassen waren größtentheils von französischen Soldaten bevölkert, welche im Ganzen gute Mannszucht hielten. In der Stadt selbst wurden beinahe durchaus Officiers einquartiert; die Gemeinen hatte man in die Vorstädte gelegt.

„Natürlich war es, daß man wenig an Zeitvertreib dachte, wo die Sorge für die Erhaltung so mächtig wirkte, und die Furcht vor möglichen Collisionen und unangenehmen Auftritten so Manchen und Manche zu Hause erhielt. Auch waren die Theater anfangs ganz leer; nach und nach erst fingen die Franzosen an, das Schauspiel zu besuchen, und sie sind es noch jetzt, welche die größte Anzahl der Zuseher ausmachen.

„Man hat in den letzteren Zeiten wenig neues von Bedeutung gegeben. Eine neue Beethovensche Oper: Fidelio, oder Die eheliche Liebe, gefiel nicht. Sie wurde nur einigemale aufgeführt und blieb gleich nach der ersten Vorstellung ganz leer. Auch ist die Musik wirklich weit unter den Erwartungen, wozu sich Kenner und Liebhaber berechtigt glaubten. Die Melodieen sowohl als die Characteristik vermissen, so gesucht auch manches darin ist, doch jenen glücklichen, treffenden, unwiderstehlichen Ausdruck der Leidenschaft, der uns in Mozartschen und Cherubinischen Werken so unwiderstehlich ergreift. Die Musik hat einige hübsche Stellen, aber sie ist sehr weit entfernt ein vollkommenes, ja auch ein gelungenes Werk zu sein. Der Text, von Sonnleithner übersetzt, besteht aus einer Befreiungsgeschichte, dergleichen seit Cherubinis Deux Journées in die Mode gekommen sind."

In der „Zeitung für die elegante Welt" liest man ebenfalls einen Brief über die Franzosen in Wien von F-b-t, worin sich ein Wort über die neue Oper findet. „Abends besuchte ich das Theater, und hier fühlte ich zum ersten Male, daß nicht alles wie vorher war. Man gab Fidelio, eine neue Oper von Beethoven. Das Theater war gar nicht gefüllt, und der Beifall sehr gering. In der That ist der dritte Act sehr gedehnt, und die Musik, ohne Effect und voll Wiederholungen, vergrößerte die Idee nicht, die ich nach Beethoven's Cantate mir von seinem Talente zur Gesangescomposition gebildet hatte; daß doch so viele, sonst gute Componisten gerade an der Oper scheitern, bemerkte ich ganz leise meinem Nebenmanne, dessen Mienen mein Urtheil zu billigen schienen. Er war ein Franzose und suchte die Ursache darin, daß die dramatische Composition die höchste Kunststufe sei, und auch sonst eine ästhetische Ausbildung

fordere, die man, wie er höre, bei deutschen Musikern selten finde. — Ich zuckte die Achseln und schwieg."

Die Leipziger Allg. Mus. Ztg. berichtete unterm 8. Januar 1806 über die Aufführung (Nr. 15, 237 ff.): „Das merkwürdigste unter den musikalischen Produkten des vorigen Monates war wohl die schon lange erwartete Beethoven'sche Oper: Fidelio oder Die eheliche Liebe. Sie wurde am 20. November zum ersten Male gegeben, aber sehr kalt aufgenommen. Ich will etwas ausführlicher darüber sprechen. Wer dem bisherigen Gange des Beethoven'schen sonst unbezweifelten Talentes mit Aufmerksamkeit und ruhiger Prüfung folgte, mußte etwas ganz anderes von diesem Werke hoffen als gegeben wurde. Beethoven hatte bis jetzt so manchesmal dem Neuen und Sonderbaren auf Unkosten des Schönen geopfert; man mußte also vor allem Eigenthümlichkeit, Neuheit und einen gewissen originellen Schöpfungsglanz von diesem seinem ersten theatralischen Singproducte erwarten — und gerade diese Eigenschaften sind es, die man am wenigsten darin antraf. Das Ganze, wenn es ruhig und vorurtheilsfrei betrachtet wird, ist weder durch Erfindung noch durch Ausführung hervorstechend. Die Ouvertüre besteht aus einem sehr langen, in alle Tonarten ausschweifenden Adagio, worauf ein Allegro aus C dur eintritt, das ebenfalls nicht vorzüglich ist und mit andern Beethoven'schen Instrumentalcompositionen — auch nur z. B. mit seiner Ouvertüre zum Ballett Prometheus keine Vergleichung aushält. Den Singstücken liegt gewöhnlich keine neue Idee zu Grunde, sie sind größtentheils zu lang gehalten, der Text ist unaufhörlich wiederholt und endlich auch zuweilen die Charakteristik auffallend verfehlt — wovon man gleich das Duett zum 3. Akte aus G dur nach der Erkennungsszene zum Beyspiel anführen kann. Denn das immer laufende Accompagnement in den höchsten Violinaccorden drückt eher lauten, wilden Jubel aus, als das stille, wehmüthig-tiefe Gefühl, sich in dieser Lage wiedergefunden zu haben. Viel besser ist im ersten Akte ein vierstimmiger Canon gerathen und eine effektvolle Diskantarie aus F dur (lies: E dur), wo drey obligate Hörner mit einem Fagotte ein hübsches, wenn auch zuweilen etwas überladenes Accompagnement bilden. Die Chöre sind von keinem Effekte und einer derselben, der die Freude der Gefangenen über den Genuß der freyen Luft bezeichnet, ist offenbar mißrathen. Auch die Aufführung war nicht vorzüglich. Dem. Milder hat trotz ihrer schönen Stimme doch für die Rolle des Fidelio viel zu wenig Affekt und Leben, und Demmer intoniret fast immer zu tief. Alles das zusammen genommen, auch wohl zum Theil

die jetzigen Verhältnisse machten, daß die Oper nur dreymal gegeben werden konnte."

Beethoven wünschte den ursprünglichen Titel der Oper „Leonore" beizubehalten, und die Theaterdirektoren sind von jener Zeit an bis zum heutigen Tage streng getadelt worden, daß sie darauf beharrten, ihr den Titel „Fidelio" zu geben und denselben beizubehalten. Auch bei den Wiederholungen 1806 hieß das umgearbeitete Werk auf dem Titel „Fidelio", obgleich das neue Textbuch den Namen „Leonore" trug. Es geschah das wohl zur Vermeidung von Verwechselungen mit Paers Oper.

Dr. Henry Reeve aus Norwich in England, einer der frühesten Mitarbeiter der Edinburgh Review, kam als junger Mann von 25 Jahren nach Wien und befand sich daselbst zur Zeit der ersten französischen Invasion. Herr George Grove sendete uns folgenden Auszug aus seinem Tagebuche. „Donnerstag, den 21. November [1805]. Ich ging ins Wieden Theater in die neue Oper ‚Fidelio', Musik von Beethoven. Die Geschichte und der Plan des Stückes ist ein trauriges Gemisch von schlechten Handlungen und romantischen Situationen; die Arien, Duette und Chöre verdienen jedes Lob. Die verschiedenen Ouvertüren, denn es ist zu jedem Act eine Ouvertüre vorhanden, scheinen zu künstlich gearbeitet zu sein, um allgemein zu gefallen, namentlich wenn man sie zum erstenmale hört. Verwicklung und Schwierigkeit ist der Charakter von Beethovens Musik, und es erfordert ein sehr geübtes Ohr, oder eine häufige Wiederholung desselben Stückes, um seine Schönheiten zu verstehen und zu schätzen. Dies ist die erste Oper, welche er überhaupt componirt hat, und sie wurde stark applaudirt. Exemplare eines Lobgedichtes wurden zu Ende des Stückes von der oberen Gallerie herabgestreut. Beethoven saß am Klavier und dirigirte die Aufführung selbst. Er ist ein kleiner, dunkler, noch jung aussehender Mann, trägt eine Brille und sieht Hrn. König ähnlich. Nur wenig Zuhörer waren anwesend; der gegenwärtige Zustand der öffentlichen Angelegenheiten trug die Schuld daran, sonst wäre jedenfalls das Haus in allen Theilen gefüllt gewesen."

Ein junger Mann, welcher seine Studien an der Universität zu München gemacht hatte, Joseph August Röckel (geb. 28. August 1783 zu Neuenburg vorm Walde in der Oberpfalz, gest. 19. September 1870 zu Köthen) war eine Zeitlang Privatsekretär beim bayrischen Geschäftsträger zu Salzburg gewesen. Die Annäherung der französischen Armeen nach dem Falle von Ulm machte seine Stellung und seine Aussichten sehr unsicher. Eben damals kam ein Agent von Baron Braun dorthin, um

einen jungen, frischen Tenor als Nachfolger Demmers zu suchen, dessen Fähigkeit in der letzten Zeit schnell abnahm. Es wurde jenem Herrn erzählt, daß der junge Röckel gerade die gewünschten Fähigkeiten besitze. Nach einer Mittagsgesellschaft, zu welcher er eingeladen war, ohne daß man ihm bezüglich des Grundes die geringste Andeutung gemacht hatte, wurde er aufgefordert, in einem kleinen improvisierten Vokalkonzerte eine Hauptrolle zu übernehmen. Seine Stimme und sein Vortrag befriedigte völlig, und schließlich wurde ihm zu seiner äußersten Überraschung ein förmlicher Antrag gestellt, nach Wien überzusiedeln und ein Engagement an der Bühne anzunehmen. Obgleich er nicht sehr geneigt war, diesen Schritt zu tun, beriet er sich doch mit seinem Vorgesetzten; und nachdem sie den unglücklichen Zustand der öffentlichen Angelegenheiten zu München besprochen hatten, versicherte ihn dieser, das Anerbieten sei ihm von Gott gesendet, und riet ihm, dasselbe unter allen Umständen anzunehmen. So geschah es, daß Röckel im Herbst 1805, statt im diplomatischen Korps von Bayern sein Avancement zu suchen, erster Tenor beim Theater an der Wien wurde, und nachdem er in verschiedenen Rollen mit einem in Anbetracht seiner noch mangelnden Erfahrung bedeutenden Erfolge aufgetreten war, wurde ihm für die in Aussicht genommene Wiederaufnahme des Fidelio die Rolle des Florestan übertragen. Diese Einzelheiten verdankt der Verfasser den Angaben Röckels selbst, welcher sie ihm bei einer Unterhaltung, die er am 5. April 1861 zu Bath in England mit ihm hatte, mitteilte. Weiteres enthielt ein Brief, den Röckel wenige Wochen vorher (26. Febr. 1861) an den Verfasser geschrieben hatte, und zwar in gutem Englisch, was bei einem Manne von diesem Alter, dessen Muttersprache die deutsche war, gewiß bemerkenswert ist. Derselbe folgt hier in deutscher Übertragung.

„Es war im December 1805 — das Opernhaus ‚an der Wien‘ und beide Hoftheater Wiens standen zu jener Zeit unter der Intendanz des Baron Braun, des Hofbanquiers — als Herr Meyer, der Schwager Mozart's und Regisseur der Oper an der Wien, zu mir kam und mich zu einer Abendgesellschaft im Palaste des Fürsten Karl Lichnowsky, des großen Beschützers von Beethoven, einlud. Fidelio war schon einen Monat vorher an der Wien aufgeführt worden, unglücklicherweise gerade nach dem Einmarsche der Franzosen, als die eigentliche Stadt gegen die Vorstädte abgeschlossen war.

„Das ganze Theater war von den Franzosen besetzt, und nur wenige Freunde Beethoven's wagten, die Oper zu hören. Diese Freunde waren

damals in jener Gesellschaft, um Beethoven zu bewegen, zu den Veränderungen seine Zustimmung zu geben, welche in der Oper vorgenommen werden mußten, um die Schwerfälligkeit des ersten Actes zu beseitigen. Die Nothwendigkeit dieser Verbesserungen war zwischen ihnen bereits anerkannt und festgestellt; Meyer hatte mich auf den bevorstehenden Sturm vorbereitet, wenn Beethoven hören würde, daß drei ganze Nummern im ersten Acte ausfallen müßten.

„In der Gesellschaft waren zugegen Fürst Lichnowsky und die Fürstin, seine Frau, Beethoven und sein Bruder Caspar, [Stephan] von Breuning, [Heinrich] v. Collin, der Dichter, der Schauspieler Lange (ein anderer Schwager Mozart's), Treitschke, Clement, der Dirigent des Orchesters, Meyer und ich; ob Capellmeister v. Seyfried anwesend war, dessen bin ich nicht mehr ganz gewiß, doch möchte ich es glauben.

„Ich war erst kurze Zeit vorher nach Wien gekommen und traf Beethoven dort zum ersten Male.

„Da die ganze Oper durchgenommen werden sollte, so gingen wir gleich an's Werk. Fürstin Lichnowsky spielte auf dem Flügel die große Partitur der Oper, und Clement, der in einer Ecke des Zimmers saß, begleitete mit seiner Violine die ganze Oper auswendig, indem er alle Solos der verschiedenen Instrumente spielte. Da das ungewöhnliche Gedächtniß Clement's allgemein bekannt war, so war niemand außer mir darüber erstaunt. Meyer und ich machten uns dadurch nützlich, daß wir so gut wir konnten dazu sangen, er (Baß) die tieferen, ich die höheren Partien der Oper. Obgleich die Freunde Beethoven's auf den bevorstehenden Kampf vollständig vorbereitet waren, hatten sie ihn doch nie früher in dieser Aufregung gesehen, und ohne das Bitten und Flehen der sehr zartfühlenden, schwächlichen Fürstin, welche für Beethoven eine zweite Mutter war und von ihm selbst als solche anerkannt wurde, würden seine verbundenen Freunde wahrscheinlich in diesem auch für sie sehr zweifelhaften Unternehmen schwerlich Erfolg gehabt haben. Als aber nach ihren vereinten Bestrebungen, die von 7 bis nach 1 Uhr gedauert hatten, die Aufopferung von drei Nummern angenommen war, und als wir, erschöpft, hungrig und durstig, uns anschickten, durch ein glänzendes Souper uns zu restauriren, da war niemand glücklicher und fröhlicher als Beethoven. Hatte ich ihn vorher in seinem Zorne gesehen, so sah ich ihn nunmehr in seiner Laune. Als er mich ihm gegenüber angestrengt mit einem französischen Gerichte beschäftigt sah, und ich auf seine Frage: was ich da äße, antwortete: ich weiß es nicht! da rief er mit

seiner Löwenstimme aus: Er ißt wie ein Wolf, ohne zu wissen was! Ha! Ha! Ha! —

„Die verurtheilten Nummern waren:

1. eine große Arie des Pizarro, mit Chor;

2. ein komisches Duett zwischen Leonore (Fidelio) und Marzelline, mit Violin- und Violoncellsolo;

3. ein komisches Terzett zwischen Marzelline, Jaquino und Rocco. Viele Jahre später fand Hr. Schindler die Partituren dieser 3 Stücke unter dem Abfall von Beethovens Musik und erhielt sie von ihm zum Geschenke."

Es kann fraglich scheinen, inwiefern Röckels Gedächtnis ihn bei der Angabe der bei dieser Gelegenheit ausgefallenen Stücke nicht etwa getäuscht hat. Folgende Punkte scheinen uns bei dieser Frage beachtenswert. Einmal mußten sich die Einzelheiten dieser ersten und ungewöhnlichen Begegnung mit Beethoven natürlich dem Gedächtnisse des jungen Sängers sehr tief einprägen. Ferner waren die Nummern, welche fallen sollten, vorher von den dem Komponisten bei der Vereinbarung gegenüberstehenden Personen festgesetzt und ohne Zweifel Röckel bekannt gemacht worden. Auch waren Röckels Beziehungen zu Meyer derart, daß sie es im höchsten Grade unwahrscheinlich machen, daß er etwa Roccos Goldarie mit irgendeiner Arie des Pizarro mit Chor, welche zu Meyers Rolle gehörte, verwechselt hätte. Die beiden Arien gehörten zu dem ursprünglichen ersten und zweiten Akte, d. i. zu dem ersten Akte der Oper, wie sie Röckel kannte. Auch berichtet derselbe in dem obigen Briefe an den Verfasser nicht über die Stücke, welche bei der drei oder vier Monate später stattgehabten Aufführung wirklich ausgelassen wurden, sondern nur über die, welche wegzulassen Beethoven sich bei dieser Zusammenkunft mit großer Schwierigkeit bestimmen ließ. Nimmt man noch hinzu, daß die ihm gemachten Einwendungen sich nicht auf die Musik bezogen, sondern darauf, daß die betreffenden Stücke die Handlung verzögerten, und daß demnach die damals zustande gebrachte Entscheidung keineswegs eine endgültige war, sondern die Bedingung enthielt, daß die gewünschte Endentscheidung auch auf einem andern Wege erreicht werden könne; so wird man nicht ohne weiteres an eine Verwechselung in dem Berichte Röckels denken dürfen. Vielleicht könnte es sich aber sogar herausstellen, daß Beethoven, der zunächst klugerweise nachgegeben hatte, später doch noch das Spiel gewann und die sämtlichen verurteilten Stücke beibehielt.

Zwei undatierte Briefe an Seb. Meyer, die O. Jahn veröffentlicht hat[1]), gehören der Zeit nach in die Tage der letzten Proben, während der „fatalen Krisis" der französischen Invasion.

1.

„Lieber Mayer! Das Quartett vom 3. Akt ist nun ganz richtig, was mit rothem Bleistift gemacht ist, muß der Copist gleich mit Dinte ausmalen, sonst verlöscht es!

Heute Nachmittag schicke ich wieder um den 1. und 2. Akt, weil ich den auch selbst durchsehen will.

Ich kann nicht kommen, indem ich seit gestern Kolikschmerzen — meine gewöhnliche Krankheit, habe. Wegen der Ouvertüre und den Anderen sorg Dich nicht; müßte es seyn, so könnte morgen schon alles fertig seyn. Durch die jetzige fatale Crisis habe ich soviele andere Sachen noch zu thun, daß ich Alles, was nicht höchst nöthig ist, aufschieben muß.

Dein Freund

Beethoven."

2.

„Sei so gut lieber Mayer und schicke mir die blasende Instrumente von allen 3 Acten — und die Violin prim und Sekund sammt Violoncell — vom ersten und 2ten Act auch kannst du mir die Partitur schicken worin ich selbst einiges korrigirt, weil die am wichtigsten — der Gebauer soll mir diesen Abend gegen 6 Uhr seinen geheimen Sekretär schicken wegen dem Duett u. a. m.

ganz dein

Beethoven."

Auch außerhalb des Theaterkreises haben wir aus diesen Monaten noch einige Hindeutungen auf Beethoven.

Der Violinspieler Pierre Baillot befand sich gerade vor der Invasion in Wien, auf seiner Reise nach Moskau. Ein gewisser E. B. berichtet in den Leipziger Signalen vom 21. Juni 1866, daß Anton Reicha mit Baillot ging, Beethoven zu besuchen. „Sie trafen ihn nicht in seiner Wohnung, sondern in einem durchaus nicht noblen Vorstadt-Gasthof [vielleicht dem mit dem Theater an der Wien zusammenhängenden?]. Das erste, was dem Franzosen auffiel, war, daß Beethoven gar nicht den bärbeißigen und finsteren Ausdruck hatte, wie er es nach den meisten Portraits erwartet hatte; ja er wollte sogar den Ausdruck von Gutmüthigkeit im Gesichte des Tonmeisters wahrnehmen[2]). Als die Unterhaltung

[1]) Ges. Aufs. S. 249.

[2]) Da zu jener Zeit nur die ziemlich genau übereinstimmenden, auf einer Zeichnung von Steinhauser basierenden Kupferstiche von Neidl, Riedel und Schöffner existierten (vgl. Frimmel, Beethovenstudie I S. 21 ff.), so mag der Wert der Erzählung in diesem Punkte auf sich beruhen.

einigermaßen in Fluß gekommen war, tönte mit einem Male mitten in dieselbe ein furchtbares Schnarchen hinein. Es rührte von einem Kutscher oder Stallknecht her, welcher in einer Ecke des Gastzimmers sein Schläfchen machte. Beethoven betrachtete den Schnarcher einige Momente aufmerksam und brach dann in die Worte heraus: ‚Ich wollte, ich wäre so dumm wie dieser Kerl da!‘“

Hatte er vielleicht gerade vorher einen Konflikt mit seinen Sängern gehabt?

Schindler beschließt seine Erzählung dieser fünf Jahre in Beethovens Leben sehr hübsch und treffend mit einer von des Meisters Hand ausgeschriebenen Stelle aus Christian Sturms Betrachtungen. Dieselbe ist aus zerstreuten Sentenzen genommen, welche sich S. 197 der neunten Ausgabe (Reutlingen 1827) finden. „Ich muß es zum Preise deiner Güte bekennen, daß du alle Mittel versucht hast, mich zu dir zu ziehen. Bald gefiel es dir, mich die schwere Hand deines Zornes empfinden zu lassen, und durch mannigfaltige Züchtigungen mein stolzes Herz zu demüthigen. Krankheit und andere Unglücksfälle verhängtest du über mich, um mich zum Nachdenken über meine Abweichungen zu bringen. — — — Nur das Einzige bitte ich dich, mein Gott, höre nicht auf an meiner Besserung zu arbeiten. — — Laß mich nur, auf welche Weise es wolle, zu dir kehren, und an guten Werken fruchtbar werden.“ —

Die Publikationen dieses Jahres sind die leichten Sonaten (G-Moll, G-Dur) Op. 49, angezeigt vom Kunst- und Industriekontor am 23. Januar (vgl. S. 54 f.); das Trio (nach dem Septett) für Pianoforte, Violine oder Klarinette und Violoncello, Es-Dur Op. 38, dem Dr. J. A. Schmidt gewidmet, ebendaselbst angezeigt am 23. Januar (vgl. S. 206 f.); die sechs Variationen für Klavier zu vier Händen, D-Dur (Lied mit Veränderungen „Ich denke dein“), ebendas. am 23. Januar (vgl. S. 209 f.); das Menuett für Klavier, Es-Dur, angezeigt ebenda am 30. Januar; das Präludium für Klavier, F-Moll, ebenda am 30. Januar; die Romanze für Violine mit Orchester, F-Dur, Op. 50, ebenda am 15. Mai (vgl. S. 378); die Sonate für Klavier Op. 53, dem Grafen Waldstein gewidmet, ebenda am 15. Mai (vgl. S. 448 ff.); das Lied „An die Hoffnung“ Op. 32, ebenda am 18. September und die Arie Ah perfido spergiuro, im Klavierauszuge erschienen bei Hoffmann und Kühnel in Leipzig (vgl. S. 11 f.). Das Lied Op. 32 ist durch das Leonoren-Skizzenbuch (Nottebohm, II. Beeth. S. 436) als im Jahre 1804 entstanden belegt. Das F-Moll-Präludium, eine Art Versuch im Händelschen Stil

und das Es-Dur-Menuett mögen wohl etwas älter sein, gehören aber keinesfalls zu den „fatalen alten Sachen", die gegen Beethovens Willen herausgekommen sind.

Wenn auch begreiflicherweise die Oper Leonore außer im Jahre 1804 auch noch im Jahre 1805 bis zu ihrer Aufführung im November und dann erst recht Beethoven in erster Linie andauernd beschäftigte, so konnten wir doch am Schlusse des vorigen Kapitels immerhin eine Anzahl größerer Werke namhaft machen, die neben der Komposition der Oper entstanden und zum Teil auch in das Jahr 1805 hinüberreichen. Diese Werke (Op. 53, 54 und 57) sind oben (S. 448 ff.) beschrieben worden. Ein Werk, dessen erste Anfänge auch noch in jene Zeit gehören, dessen ernstlichere Inangriffnahme aber wohl ganz dem Jahre 1805 angehört, haben wir zur Besprechung an dieser Stelle aufgehoben, nämlich das Tripelkonzert Op. 56.

Das verhältnismäßig wenig bekannte und meist auch unterschätzte Tripelkonzert Op. 56 für Klavier, Violine und Violoncell erschien erst 1807 im Verlage des Industriekontors mit der Widmung an Fürst Lobkowitz und dem Titel Grand Concerto concertant pour Pianoforte, Violon et Violoncelle avec accompagnement de etc. Bestimmte Nachrichten über eine Aufführung desselben fehlen; doch berichtet Schindler (1860 I. 147), daß es im Sommer 1808 (durch Schuppanzigh) aufgeführt wurde: „In den Sommerconcerten (im Augarten) kam das ‚Concertino' (?!) für Pianoforte, Violine und Violoncell zum ersten Mal zur Aufführung, hatte sich aber gar keines Beifalls zu erfreuen, weil die Vortragenden es mit der Sache zu leicht genommen. Es blieb darum bis zum Jahre 1830 liegen, wo es in den Concerts spirituels von den Künstlern Bocklet, Mayseder und Merk mit großem Beifall vorgetragen wurde. Geschrieben war dieses Werk für den Erzherzog Rudolph und die Künstler Seidler (Violine) und Kraft (Violoncell)." Der Schlußsatz ist wichtig. Wenn der Klavierpart dieses Werkes für den Erzherzog bestimmt war (die detaillierte Angabe der drei Spieler gibt uns zugleich eine Garantie, daß es auch bereits vor 1808 gespielt war, aber nicht öffentlich, sondern eben beim Erzherzog), so versteht es sich von selbst, daß zwischen dieser Bestimmung und der schließlichen Dedikation an Lobkowitz ein gewisser Zeitabstand sein muß. Bei den ersten Skizzen (im Skizzenbuch a. d. J. 1803 [Nottebohm 1880] ganz am Ende, d. h. also etwa im April 1804) braucht ja diese Bestimmung noch nicht angenommen zu werden, da nur das Kopfmotiv des Werkes notiert ist, noch ohne nähere Angabe. Dagegen

zeigt das Leonoren-Skizzenbuch (Nottebohm, II. Beeth. S. 418—19) die Arbeit an allen drei Sätzen so weit gediehen, daß über seine Form und Art zweifellos bereits entschieden war. Vermutlich wird es daher im Laufe des Jahres 1805 oder spätestens 1806 ausgeführt und beim Erzherzog gespielt worden sein, vielleicht mit der von Beethoven öfter getroffenen Bestimmung, daß es für ein Jahr dessen ausschließliches Eigentum wurde.

Eine nähere Betrachtung des Werkes selbst macht die Richtigkeit von Schindlers Angaben sehr wahrscheinlich, da der Klavierpart mit einer ganz unverkennbaren Mäßigung der technischen Anforderungen geschrieben ist.

Lenz, dessen historische Notizen recht ungenau sind (er verlegt die erste Aufführung — bei Lebzeiten Beethovens — ins Concert spirituel und nennt als Violinisten des Erzherzogs Weiß statt Seidler), bemerkt übrigens nicht unzutreffend, daß „die Ausführung der Prinzipalstimmen mehr schwierig als dankbar" ist, und daß darin wohl die Erklärung für die geringe Beliebtheit des Werkes liegt; denn „im Konzertsaal will die Person siegen" (IV, 3). Violine und Violoncell bewegen sich vielfach fortgesetzt in sehr hohen Lagen und sind in der Tat relativ schwer. Dagegen ist der Klavierpart bis auf ein paar heikle Stellen, wo die beiden Hände geknickte große Arpeggien in Gegenbewegung auszuführen haben (S. 24—25 und ganz kurz auf S. 35 der Partitur der Ges.-A.), entschieden mit Rücksicht auf die technische Leistungsfähigkeit seines fürstlichen Zöglings abgefaßt (besonders fällt das starke Überwiegen des Parallelspiels beider Hände in Oktaven oder Terzen und Sexten bei den Passagen auf). Doch ist nichtsdestoweniger der Klavierpart glänzend, stellt an rhythmische Akkuratesse und Taktsicherheit ziemlich große Anforderungen, so daß man sagen muß, daß Beethoven mit großer Delikatesse verfahren ist, um den Erzherzog nicht merken zu lassen, daß er seine Anforderungen, verglichen mit denen seiner andern Klavierkonzerte, stark eingeschränkt hat. Wasielewski (II 45) meint, daß das Werk nicht überall den Eindruck einer aus inspirierter Stimmung hervorgegangenen Schöpfung mache. „Es fehlt ihm jener hinreißende Schwung, der den meisten größeren Gebilden des Meisters innewohnt. Sieht man aber hiervon ab, so hat man doch immer noch eine in edler Richtung gehaltene, mit Sorgfalt ausgeführte Komposition von angenehmer Wirkung vor sich." Wenn aber Wasielewski den ersten Satz für den bedeutendsten hält, so wird man ihm vielleicht bezüglich der Ausführung im Detail, d. h.

der Arbeit, recht geben können, aber nicht bezüglich der in das Treffen geführten Themen, die gerade im ersten Satze keineswegs die gewohnte Beethovensche Gewähltheit und Noblesse zeigen; gleich das erste Tutti (Takt 12 ff.) bringt ein ziemlich gewöhnliches Mannheimer Crescendo sehr bekannter Art ohne eigentlichen Reiz, das wohl eine Jugenderinnerung sein kann. Die Hauptstellen:

sind einander viel zu ähnlich und leiden alle an einer gewissen Lahmheit und Kurzatmigkeit. Der Wert des Satzes liegt daher durchaus in der figurativen Gestaltung der Solopartien, die teils diese Themen umranken, teils in Übergangs- und Durchführungspartien auf Wendungen von intimerm Reize führen. Dagegen ist der zweite Satz (Largo As-Dur 3/8) zwar einfach, aber innig empfunden und bereits nach wenigen Takten figurativ sehr reich und fein ausgeführt. Er umfaßt immerhin 50 Takte, kann daher auch nicht so ohne weiteres als bloße Einleitung zum Schlußrondo definiert werden, zumal er ausgesprochen liedmäßigen Charakter hat und das Thema der ersten 20 Takte einmal variiert wiederholt, ehe er den Übergang zum Finale vorbereitet. Das höchst amüsante Rondo alla Polacca führt sich gleich auf der ersten Seite mit einer harmonischen Pikanterie ein, sofern das sofort mit der Hauptthema beginnende Solo-Violoncell aus C-Dur zum Halbschluß auf dem H-Dur-Akkorde führt, die Solovioline nun keck denselben Gedanken in E-Dur bringt und schnell über E-Moll nach C-Dur zurückfällt (Takt 13—16):

Ähnliche drollig oder auch rührend wirkende unerwartete Rückfälle in die Haupttonart hat später Schubert oft geschrieben, bei Beethoven sind sie selten. Die Bildung kommt noch einmal notengetreu (nicht transponiert!) wieder; das Tutti aber macht den Witz nicht mit, sondern be-

gnügt sich mit dem Halbschluß auf G statt auf H und der Festhaltung der Haupttonart. Übrigens fehlt es dem Satze auch sonst nicht an Humor und überraschendem Detail (Umsetzen in den $^2/_4$-Takt!). Auf alle Fälle sticht der letzte Satz den ersten an Originalität und Verve ganz zweifellos aus.

Im allgemeinen ist noch über das Werk zu bemerken, daß wir in ihm einen der letzten Ausläufer (der allerletzte ist heute Brahms' Doppelkonzert) der Sinfonies concertantes vor uns haben, welche gegen Ende des 18. Jahrhunderts sich großer Beliebtheit erfreuten (Karl Stamitz und Christian Cannabich sind ihre Hauptvertreter), der Symphonien mit mehreren Soloinstrumenten, die aber wiederum einen Versuch bedeuteten, die Form des Concerto grosso der Zeit Bach—Händel mit der der neuen Symphonie zu verschmelzen. Der von Schindler (s. oben S. 497) gebrauchte Ausdruck ‚Concertino' ist der alte Terminus technicus für Solisten-Ensemble des Concerto grosso.

Das Neue an dem Beethovenschen Werke ist aber die Mitheranziehung des Klaviers als Soloinstrument, welche weder Karl Stamitz noch Cannabich versucht haben, obgleich sie bis zu vier Soloinstrumenten gegangen sind. Das Tripelkonzert verschmilzt also zugleich das bis dahin von ihnen geschiedene Klavierkonzert mit den Konzertanten. Ähnlich hat Seb. Bach in zwei der sogenannten Brandenburgischen Konzerte (D-Dur und A-Moll) das Klavier mit zwei Soloinstrumenten (Flöte und Violine) als Concertino dem Orchester gegenübergestellt, aber natürlich noch in der alten Form der Concerto grosso. Auch diese historischen Gesichtspunkte kommen natürlich für eine gerechte Beurteilung des Werkes mit in Betracht, das durchaus nach Besetzung und Anlage ein Unikum ist.

Vierzehntes Kapitel.

Das Jahr 1806. Wiederholung des Fidelio. Reise nach Schlesien. Korrespondenz mit Thomson.

Wir beginnen die Geschichte dieses Jahres mit einem brieflichen Berichte Stephans von Breuning über den Fidelio (Ries, Not. S. 62). Der Brief selbst gehört zwar der Mitte des Jahres 1806 an, sein Inhalt aber betrifft die Zeit zwischen den ersten Aufführungen Ende 1805 und den Wiederholungen im Frühjahre 1806. Von Beethovens eigener Hand fehlen aber gerade aus dieser Zeit Briefe usw. gänzlich. Er war offenbar damals so stark beschäftigt und erregt, daß er zum Korrespondieren keine Zeit fand.

„Wien den 22ten Juni 1806.

Liebe Schwester und lieber Wegeler!

. . . .

Ueber Beethovens Oper habe ich Euch in meinem letzten Briefe, so viel ich mich erinnere, zu schreiben versprochen. Da es Euch gewiß interessirt, so will ich dieses Versprechen erfüllen. Die Musik ist eine der schönsten und vollkommensten, die man hören kann; das Sujet ist interessant; denn es stellt die Befreiung eines Gefangenen durch die Treue und den Muth seiner Gattinn vor; aber bei dem Allen hat nichts wohl Beethoven so viel Verdruß gemacht, als dieses Werk, dessen Werth man in der Zukunft erst vollkommen schätzen wird. Zuerst wurde sie sieben Tage nach dem Einmarsche der französischen Truppen, also im allerungünstigsten Zeitpunkte, gegeben. Natürlich waren die Theater leer und Beethoven, der zugleich einige Unvollkommenheiten in der Behandlung des Textes bemerkte, zog die Oper nach dreimaliger Aufführung zurück. Nach der Rückkehr der Ordnung nahmen er und ich sie wieder vor. Ich arbeitete ihm das ganze Buch um, wodurch die Handlung lebhafter und schneller wurde: er verkürzte viele Stücke und sie ward hierauf dreimal[1]) mit dem größten Beifall aufgeführt. Nun standen aber seine Feinde bei dem Theater auf und da er mehrere, besonders bei der zweiten Vorstellung beleidigte, so haben diese es dahin gebracht, daß sie seitdem nicht mehr gegeben worden ist. Schon vorher hatte man ihm viele Schwierigkeiten in den Weg gelegt und der einzige Umstand mag Euch zum Beweise der Uebrigen dienen, daß er bei der zweiten Aufführung nicht einmal erhalten konnte, daß

[1]) Nur zweimal.

die Ankündigung der Oper unter dem veränderten Titel: ‚Fidelio‘, wie sie auch in dem französischen Original heißt und unter dem sie nach den gemachten Aenderungen gedruckt worden ist, geschah. Gegen Wort und Versprechen fand sich bei den Vorstellungen der erste Titel: ‚Leonore‘ auf dem Anschlagezettel [1]. Die Kabale ist für Beethoven um so unangenehmer, da er durch die Nichtaufführung der Oper, auf deren Ertrag nach Procenten er mit seiner Bezahlung angewiesen war, in seinen ökonomischen Verhältnissen ziemlich zurück geworfen ist und sich um so langsamer wieder erholen wird, da er einen großen Theil seiner Lust und Liebe zur Arbeit durch die erlittene Behandlung verloren hat. — —“

Dieser Brief enthält eine Reflexion über Beethovens Unzufriedenheit und Unwillen über eingebildete Beleidigungen; er wurde in Unkenntnis verschiedener positiven Tatsachen geschrieben und enthält Ungenauigkeiten, welche seit seiner Veröffentlichung durch Wegeler im Jahre 1838 sämtliche Versuche, die frühere Geschichte der Oper zu schreiben, beeinflußt haben.

Ein bemerkenswerter und nicht leicht zu erklärender Umstand ist es, daß Breuning, und nicht Sonnleithner, den Text umarbeitete und die neue Verteilung der Szenen ausführte. Bezüglich der Auslassung ganzer Nummern, Streichungen usw. vgl. die Ausführungen S. 477.

Bei der Aufführung im November war der Eindruck der Ouvertüre durch eine Stelle im Allegro, welche für die Holz-Blasinstrumente zu schwer war, zerstört worden. „Anstatt dieses Hinderniß (31 Takte) zu guter Ausführung einfach zu entfernen“, sagt Schindler, „fand Beethoven für rathsam, eine Umarbeitung des Ganzen vorzunehmen, war er ja doch schon mit Umarbeiten andrer Theile des Werkes beschäftigt. Er behält die Motive sowohl zur Introduction wie auch zum Allegro-Satz, läßt letzteres Motiv, größerer Klangfülle wegen, zugleich vom Violoncell und der ersten Violine vortragen, und führt auf der Grundlage des bereits Vorhandenen einen Neubau auf — mit Einschaltung mehrerer neuen Gedanken.“

Während Beethoven unter diesen Beschäftigungen den Winter zubrachte, war Schikaneder in derselben Zeit nicht müßig gewesen. Außer

[1] Unbegreiflicherweise sind Bezeichnungen „Fidelio“ und „Leonore“, auf die es gerade ankommt, hier miteinander verwechselt; ob durch Breuning oder seinen Kopisten, ist unbekannt. Der Verfasser darf hier die Bemerkung sich gestatten, daß er der erste war, der Otto Jahns Aufmerksamkeit auf diesen Punkt lenkte und so den ersten Antrieb zu jener wertvollen und trefflichen Abhandlung „Leonore oder Fidelio?“ gab, welche in Nr. 22 und 23 der Allg. Musik. Zeitung von 1863 erschien. (Ges. Aufs. S. 236 f.)

einer Operette „Palma“ und der Wiederaufnahme seiner eigenen „Eisenkönigin“ (Musik von Henneberg) — beide ohne Erfolg — gelangte Paers „Sargino“, welcher 1803 in Dresden auf die Bühne kam und im Laufe der nächsten 30 Jahre von Straßburg bis Warschau, von Triest bis Stockholm mit Beifall aufgeführt wurde, im Januar zur Darstellung; am 25. Februar folgte „Faniska“ von Cherubini, und im März die „Samniterinnen“ mit großem Erfolge. Die letztere Oper war auf Méhuls »Marriages Samnites« begründet, der Text von Sonnleithner, die Musik beinahe ganz von Seyfried[1]).

Es war keine leichte Sache, mit drei neuen Werken von solcher Art vor dem Wiener Publikum von 1806 in Konkurrenz zu treten, und man kann sich leicht vorstellen, daß Beethoven dies fühlte und daher beschloß, unter allen Umständen auf dem ihm eigentümlichen Felde der Instrumentalkomposition keinen Zweifel zu lassen, wer der Meister war. So entstand die große (3.) Ouvertüre zur Leonore. Wie gewöhnlich, war er nicht eilig in der Erfüllung seiner Verpflichtungen. Januar und Februar waren vorbei, der März ging zu Ende, und er war noch nicht fertig. Das war zuviel für Baron Brauns Geduld. Er wählte daher den besten Abend der Saison, Samstag den 29. März, den letzten, ehe die Bühne vor der heiligen Woche und dem Osterfeste geschlossen wurde, und gab Beethoven bestimmt zu verstehen, daß, wenn die Oper an diesem Abende nicht zur Aufführung gelange, sie überhaupt nicht werde aufgeführt werden. Dies übte seine Wirkung, und die neue Partitur wurde abgeliefert; doch so spät (wie Röckel sich wohl erinnerte), daß nur zwei oder drei Proben am Klavier und eine einzige mit Orchester stattfinden konnten. Dieselben wurden von Seyfried geleitet; der Komponist erschien bei keiner derselben.

Beethoven und Breuning setzten voraus, daß eine Änderung des Titels Fidelio in „Leonore“ von den Direktoren zugestanden worden sei, und wirklich wurde das neue Textbuch und Breunings Gedicht zu dieser Gelegenheit mit dem geänderten Titel gedruckt; doch wurde es anders beschlossen. Infolge der neuen Anordnung der Szenen wurde die Zahl der Akte auf zwei reduziert. Der neue Theaterzettel sagt demnach: „Oper in zwei Akten“ statt „drei“; abgesehen hiervon, sowie von der Änderung

[1]) Das Gerücht war verbreitet, daß mit Ausnahme einiger wenigen beibehaltenen Melodien von Méhul die Musik von Reichardt sei. Nach der sechsten erfolgreichen Aufführung wurde aber das Publikum durch Seyfrieds Namen auf dem Anschlagezettel überrascht.

des Datums und dem Namen Röckels an Stelle von Demmer in der Rolle des Florestan, ist er nur eine Wiederholung des früheren und enthält demnach auch als Titel: „Fidelio oder Die eheliche Liebe.“ Zu diesem Entschlusse waren die Direktoren vermutlich nicht allein durch eine gebührende Rücksicht auf den Komponisten des Sargino und seiner italienischen „Leonore“ veranlaßt, sondern auch durch die offenbare Unschicklichkeit, das Publikum durch einen neuen Titel eines im wesentlichen unverändert gebliebenen Werkes irrezuführen.

Breunings Gedicht[1]), welches mit dem Theaterzettel verteilt wurde, lautete so:

„An Herrn Ludwig van Beethoven, als die von ihm in Musik gesetzte und am 20. Nov. 1805 das erstemal gegebene Oper jetzt unter der veränderten Benennung Leonore wieder aufgeführt wurde.

Noch einmal sei gegrüßt auf dieser Bahn,
Die Du betrat'st in bangen Schreckenstagen,
Wo trübe Wirklichkeit von süßem Wahn
Die Zauberbinde riß und furchtbar Zagen
Nun All' ergriff, wie wann den schwachen Kahn
Des wilden Sturm's gewalt'ge Wellen schlagen;
Die Kunst floh scheu vor rohen Krieges-Scenen;
Der Rührung nicht, aus Jammer flossen Thränen.

Dein Gang voll eigner Kraft muß hoch uns freu'n,
Dein Blick, der sich auf's höchste Ziel nur wendet,
Wo Kunst sich und Empfindung innig reih'n.
Ja, schaue hin! Der Musen schönste spendet
Dort Kränze Dir, indeß vom Lorbeerhain
Apollo selbst den Strahl der Weihung sendet.
Die ruh' noch spät auf Dir! in Deinen Tönen
Zeig' immer sich die Macht des wahren Schönen!“

Der Korrespondent der Allg. Musik. Zeitung schreibt unter dem Datum des 2. April: „Beethoven hatte seine Oper: Fidelio, mit vielen Veränderungen und Abkürzungen wieder auf die Bühne gebracht. Ein ganzer Akt ist dabei eingegangen, aber das Stück hat gewonnen und nun auch besser gefallen.“

Montag den 7. April wurde das Theater wieder eröffnet; das Programm für die Woche war: Montag: „Dienst gegen Dienst“, Drama; Dienstag: „Vesta's Feuer“, Oper von Schikaneder und Weigl; Mittwoch:

---

[1]) Es wird nebst dem Theaterzettel in der K. K. Bibliothek zu Wien aufbewahrt.

„Sargino" von Paer; Donnerstag (den 10.) „Fidelio"; Freitag: „Das Schloß Montenero", Oper von d'Alayrac; Samstag: eine andere Oper.

Der Wiener Korrespondent der Zeitung für die elegante Welt sagte unterm 20. Mai 1806 folgendes über Fidelio:

„Beethoven's Oper Fidelio erschien neu umgearbeitet im Theater an der Wien. Die Umarbeitung besteht in der Zusammenziehung dreier in zwei Acte. Es ist unbegreiflich, wie sich der Compositeur entschließen konnte, dieses gehaltlose Machwerk Sonnleithners mit der schönen Musik beleben zu wollen, und daher konnte — die niedrigen Kabalen des ehrenvesten — — — nicht mitgerechnet — der Effect des Ganzen unmöglich von der Art sein, als sich der Tonkünstler wohl versprochen haben mochte, da die Sinnlosigkeit der rezitirenden Stellen den schönen Eindruck der abgesungenen ganz oder doch größtentheils verwischte. Es fehlt Hrn. B. gewiß nicht an hoher ästhetischer Einsicht in seine Kunst, da er die in den zu behandelnden Worten liegende Empfindung vortrefflich auszudrücken versteht, aber die Fähigkeit zur Uebersicht und Beurtheilung des Textes in Hinsicht auf den Totaleffect scheint ihm ganz zu fehlen. Die Musik ist jedoch meisterhaft, und B. zeigte, was er auf dieser neu betretenen Bahn in der Zukunft wird leisten können. Vorzüglich gefallen das erste Duett und die zwei Quartetten. Die Ouvertüre hingegen mißfällt wegen der unaufhörlichen Dissonanzen und des überladenen Geschwirres der Geigen fast durchgehends, und ist mehr eine Künstelei als wahre Kunst. Mlle. Milder als verkleideter Fidelio singt die für ihre liebliche, obwohl wenig gebildete Stimme genau berechnete Partie recht brav; nur kann sie zuletzt aus den Umarmungen ihres geretteten Gemahls sich gar nicht loswinden. Auch Mlle. Müller that ihr Möglichstes. — —"

Dieser Artikel wurde mit Ausnahme einzelner Stellen in der Wiener Theaterzeitung vom 22. Oktober als „Gedanken über die Oper Fidelio" wiederholt.

Eine sehr ergötzliche Probe des Tadels bietet ein Brief in Kotzebues „Freimüthigem" vom 11. September (Nr. 152) über die Ouvertüre:

„Sie sehen, daß noch immer französische Neuigkeiten unsere Theater füllen, indeß unsere Dichter und Componisten ruhen. Aber fürwahr, wenn einige unserer neuesten Musiktalente, besonders Beethoven, ihren Weg fortgehen, so werden sie wohl nie auf der Bühne glänzen. Vor Kurzem wurde die Ouvertüre zu seiner Oper Fidelio, die man nur einige Male aufgeführt hatte, im Augarten gegeben, und alle partheylosen Musik-

kenner und Freunde waren darüber vollkommen einig, daß so etwas Unzusammenhängendes, Grelles, Verworrenes, das Ohr Empörendes schlechterdings noch nie in der Musik geschrieben worden sey. Die schneidendsten Modulationen folgen aufeinander in wirklich gräßlicher Harmonie, und einige kleinliche Ideen, welche auch jeden Schein von Erhabenheit daraus entfernen, worunter z. B. ein Posthornsolo gehört, das vermuthlich die Ankunft des Gouverneurs ankündigen soll!!! vollenden den unangenehmen, betäubenden Eindruck. Es sind nicht Hrn. v. Beethovens nahe Freunde, die solche Dinge bewundern, vergöttern, ihre Ansicht Anderen gleichsam im Sturme aufdringen, mit neidischem Hasse jedes andere Talent verfolgen und auf den Trümmern aller anderen Componisten nur B—n einen Altar errichten möchten. Alles, was gerade in den B.'schen Kunstschöpfungen offenbar nicht schön genannt werden kann, weil es dem gebildeten Schönheitssinne durchaus widersteht, wollen sie unter die weitere Sphäre des Großen und Erhabenen bringen, als wenn nicht eben das wahre Große und Erhabene einfach und anspruchslos wäre. Ref. hat schon oft genug seine Achtung gegen B'ns Genie und seine Liebe für einzelne sehr schöne B.'sche Instrumental-Compositionen zu erkennen gegeben, und er bedauert um so mehr, daß B—n so eigensinnig gerade diesen Weg des Schwierigen, Grellen und Sonderbaren wandelt, der von der wahren Schönheit am sichersten entfernt. Diese klare Schönheit ohne Weichlichkeit, diese kräftige und doch nicht überladene Anwendung aller Instrumente, ein volles inneres Leben ohne erkünstelte Spannung und Ueberspannung ward in einer herrlichen Ouvertüre von Andreas Romberg sichtbar, die der Beethoven'schen zum vollen Gegenstücke dienen kann. Und doch ward ihr nicht der ganze Beifall, den sie verdiente und sonst überall erhalten wird!"

Heute ist man anderer Meinung.

Folgende Briefe Beethovens an Sebastian Meyer, die hier nach Otto Jahns Abschriften mitgeteilt werden, beziehen sich auf die Wiederaufnahme des Fidelio.

„Lieber Mayer. (ohne Datum)

Baron Braun läßt mir sagen, daß meine Oper Donnerstags soll gegeben werden; die Ursache warum werde ich Dir mündlich sagen — ich bitte Dich nun recht sehr, Sorge zu tragen, daß die Chöre noch besser probirt werden, denn es ist das letztemal tüchtig gefehlt worden, auch müssen wir Donnerstags noch eine Probe mit dem ganzen Orchester auf dem Theater haben, es war zwar vom Orchester nicht gefehlt worden, aber — auf dem Theater mehrmal; doch das war nicht zu fordern, da die Zeit zu kurz war. Ich mußte es aber

darauf ankommen lassen, denn B. Braun hatte mir gedroht, wenn die Oper Sonnabends nicht gegeben würde, sie gar nicht mehr zu geben. Ich erwarte von Deiner Anhänglichkeit und Freundschaft, die Du mir sonst bewiesen, daß Du auch jetzt für diese Oper sorgen wirst; nach dem braucht die Oper dann auch keine solche Proben mehr und ihr könnt sie aufführen wann ihr wollt. Hier zwei Bücher, ich bitte Dich eines davon — zu geben. Leb wohl, lieber Mayer, und laß Dir meine Sache angelegen sein.

Dein Freund

Beethoven."

„Lieber Mayer! Ich bitte Dich Hrn. v. Seyfried zu ersuchen, daß er heute meine Oper dirigirt, ich will sie heute selbst in der Ferne ansehen und hören, wenigstens wird dadurch meine Geduld nicht so auf die Probe gesetzt, als so nahe bei meine Musik verhunzen zu hören! — Ich kann nicht anders glauben, als daß es mir zu Fleiß geschieht. Von den blasenden Instrumenten will ich nichts sagen, aber — daß alle pp, crescendo, alle decres. und alle forte, ff aus meiner Oper ausgestrichen; sie werden doch alle nicht gemacht. Es vergeht alle Lust weiter etwas zu schreiben, wenn mans so hören soll! Morgen oder übermorgen hole ich Dich ab zum Essen. Ich bin heute wieder übel auf.

Dein Freund

Beethoven.

P. S. Wenn die Oper übermorgen sollte gemacht werden, so muß Morgen wieder Probe im Zimmer davon sein, sonst geht es alle Tage schlechter!"

Seyfrieds eigenhändiges Verzeichnis sämtlicher Aufführungen im Theater an der Wien während einer langen Reihe von Jahren nennt „Sargino" statt Fidelio für den von Beethoven bei dem Worte „übermorgen" gemeinten Samstag, und „Agnes Bernauer" für den folgenden Sonntag und Montag. Daß dieses alte, sehr bekannte Schauspiel in dieser Weise wiederholt wurde, läßt uns mit großer Wahrscheinlichkeit vermuten, daß eine Oper, und zwar wie wir glauben Fidelio, „wegen plötzlich eingetretener Hindernisse" zurückgezogen wurde, als es bereits zu spät war, eine andere an deren Stelle zu setzen. Jedenfalls war die Aufführung des Fidelio, welche Donnerstag den 10. April stattfand, die letzte. Für diesen Umstand liegen uns zwei Erklärungen vor, die eine in dem oben mitgeteilten Briefe Breunings, und die andere in Röckels Brief an den Verfasser. Breuning schreibt es den Feinden des Komponisten zu, einer Kabale, veranlaßt durch Mitwirkende, die von Beethoven „besonders bei der zweiten Vorstellung" beleidigt waren; Röckel gibt Beethovens eigene Torheit und Unvorsichtigkeit als den Grund an.

Breuning, als Hofkriegssekretär, konnte in jenen traurigen Tagen während der französischen Okkupation und unmittelbar nachher wenig Muße für Theaterangelegenheiten haben; wir sind überrascht, zu erfahren, daß er für die Revision des Fidelio-Textes Zeit fand; er kann seinen Bericht kaum auf etwas anderes hin, als auf Grund der Darstellung seines Freundes geschrieben haben, und dieser war, wie wir ihn kennen, der letzte, um einzugestehen, daß er im Unrechte sei. Röckel hingegen blickte in doppeltem Sinne hinter die Kulissen; er sang die Partie des Florestan; und während, wie er uns schreibt, Beethovens Freunde „zum größten Theil verheirathete Männer waren, die nicht in der Lage waren mit ihm spazieren zu gehen und auswärts zu diniren, konnte ich, gleich ihm ein Junggeselle, den er liebgewonnen hatte, ihn schon morgens besuchen und bei gutem Wetter auf dem Lande mit ihm umherstreifen und zu Mittag essen". Breuning und Röckel waren in gleicher Weise Männer von der lautersten Wahrheitsliebe; der letztere aber spricht in diesem Falle auf Grund genauerer persönlichen Kenntnis und Beobachtung.

Breunings Angabe ist aber auch durchaus unwahrscheinlich. Wer waren denn Beethovens Feinde? wer bildete die Kabale? Baron Braun, Schikaneder, Seyfried, der Regisseur Meyer, Direktor Clement, die Solisten Mlle. Milder, Weinkopf, Röckel waren sämtlich seine Freunde; und nach allem bisher Bekannten gilt das gleiche von Mlle. Müller, Rothe und Caché. Was das Orchester und den Chor betrifft, so konnten sie sich wohl weigern, unter Beethovens Leitung zu spielen oder zu singen, mehr aber nicht; und da er schon vier-, wenn nicht fünfmal dirigiert hatte, so konnte dies keine große Schwierigkeit machen, da der Dirigentenstab bei der ersten oder zweiten folgenden Aufführung notwendig in die Hände Seyfrieds übergehen mußte. Überdies lag es im gegenwärtigen Momente, wo die Oper glücklich ins Repertoire aufgenommen war und ihren Erfolg hatte, im Interesse aller Beteiligten, von Baron Braun bis abwärts zu den Maschinisten, dieselbe so lange aufzuführen, als sie ein Auditorium herbeizog. Daß die Oper aber Erfolg hatte, wird nicht allein durch alle gleichzeitigen Berichte bestätigt, sondern auch durch den Umstand, daß trotz der notwendigerweise leeren Häuser im November 1805 Beethovens Anteil am Gewinn schließlich bis auf 200 Gulden sich belief.

In dem zweiten der oben mitgeteilten Briefe an Meyer macht sich Beethoven einer unerhörten Ungerechtigkeit schuldig. Eine kurze Betrachtung wird dies zeigen. Orchester und Chor hatten den Fidelio in seiner

ersten Gestalt sorgfältig eingeübt und ihn dreimal öffentlich aufgeführt. Seitdem waren, wie man aus unseren Nachweisen (S. 477 ff.) sehen kann, die meisten, ja vielleicht sämtliche Nummern mehr oder weniger verändert worden. Nun weiß jeder Musiker, daß es leichter ist, ein neues Musikstück richtig vom Blatt zu spielen, als eine bereits wohlbekannte Komposition, mit welcher wesentliche Veränderungen vorgenommen worden sind. Und während also etwa 40 Männer, welche die verschiedensten Instrumente spielten, nach einer einzigen Probe, bei welcher der Komponist nicht zugegen war, um seine Intentionen mitzuteilen, noch nicht die Unmöglichkeit erklärten, die Musik richtig zu lesen und zu gleicher Zeit alle die Andeutungen über den Ausdruck zu berücksichtigen, schreibt Beethoven: „Ich kann nicht anders glauben, als daß es mir zu Fleiß geschieht!"

In Anbetracht aller dieser Umstände kann man nicht zweifeln, daß das Zeugnis des Sängers des Florestan hier vor dem des Hofkriegssekretärs den Vorzug verdient.

„Als die Oper im Anfange des folgenden Jahres aufgeführt wurde", schreibt Röckel, „wurde sie in hohem Grade wohl aufgenommen von einem ausgewählten Publicum, welches mit jeder Wiederholung zahlreicher und enthusiastischer wurde, und sie würde ohne Zweifel eine Lieblingsoper geworden sein, wenn nicht der böse Geist des Componisten dies verhindert hätte; und da er (Beethoven) für sein Werk, anstatt mit einem bloßen Honorar, mit einem Antheil am Gewinne bezahlt wurde, ein Vortheil, dessen noch keiner vor ihm theilhaft geworden war, so würde sie seinen pecuniären Verhältnissen erheblich zu Statten gekommen sein. Da er noch keine Erfahrung in Bühnenangelegenheiten besaß, so schätzte er die Einnahmen des Hauses weit höher, wie sie in Wirklichkeit waren; er glaubte sich bei seinem Antheile betrogen, und ohne über einen so delicaten Punct seine wirklichen Freunde zu Rathe zu ziehen, eilte er zu Baron Braun, jenem hochherzigen und ehrenwerthen Edelmann, und legte ihm seine Klage vor. Da der Baron Beethoven aufgeregt sah und seine argwöhnische Natur kannte, so that er, was er konnte, um ihn von seinem Verdachte gegen seine Beamten abzubringen, von deren Ehrenhaftigkeit er überzeugt war. Wäre irgend ein Betrug vorhanden, sagte der Baron, so würde sein eigener Verlust ohne Vergleich beträchtlicher sein als der Beethovens. Er hoffe, daß die Einnahmen mit jeder Aufführung sich vermehren würden; bis jetzt wären nur die ersten Ränge, die Sperrsitze und das Parterre besetzt gewesen; nach und nach würden die oberen Ränge in gleicher Weise ihren Beitrag liefern. Ich schreibe

nicht für die Gallerien, rief Beethoven aus. Nicht? erwiederte der Baron; selbst Mozart verschmähte es nicht, für die Gallerien zu schreiben. Damit war es aus. Ich werde die Oper nicht mehr geben, sagte Beethoven; ich verlange meine Partitur zurück. Nach diesen Worten zog Baron Braun die Klingel, gab den Befehl, dem Componisten die Partitur herauszugeben, und die Oper wurde für eine lange Zeit der Vergessenheit übergeben.

„Nach diesem Auftritt Beethovens mit Baron Braun könnte man schließen, er habe sich durch den Vergleich mit Mozart beleidigt gefunden; da er aber Mozart hoch verehrte, so stieß er sich vielleicht mehr an die Art, wie ihm dies gesagt wurde, als an den Inhalt der Worte selbst. Er sah nun sehr wohl ein, daß er in der Hitze sehr unüberlegt und gegen sein eigenes Interesse gehandelt habe, und aller Wahrscheinlichkeit nach würden beide Theile durch die Vermittlung seiner Freunde sich wieder genähert haben, wäre Baron Braun nicht gleich darauf von der Direction der vereinigten Theater ganz zurückgetreten, was eine totale Veränderung der Verhältnisse herbeiführte."

In der Tat hatte Beethoven über das Ziel geschossen. Schon die Ouvertüre war zu neu in ihrer Form, zu gewaltig in ihrem Inhalte, um unmittelbar verstanden zu werden; und im Jahre 1806 gab es wohl in ganz Europa kein Publikum, welches imstande gewesen wäre, in dem Feuer und dem tiefen Ausdrucke der hauptsächlichsten Vokalnummern einen entsprechenden Ersatz für die oberflächliche Anmut und die melodischen Reize der beliebten Tagesopern zu finden, Eigenschaften, welche den meisten im Fidelio zu fehlen schienen.

Selbst Cherubini, der während dieser ganzen Zeit sich in Wien befand, war nicht imstande, vollständig ein Werk zu begreifen, welches, obgleich es ein erstes und nur ein Versuch war, doch zu einer immer wachsenden Popularität zu gelangen bestimmt war, während beinahe alle seine eigenen, damals allgemein bewunderten Opern von der Bühne verschwunden sind. Schindler berichtet, Cherubini habe den Pariser Musikern von der Ouvertüre gesagt, „daß er wegen Bunterlei an Modulationen darin die Haupttonart nicht zu erkennen vermocht". Daß ferner Cherubini bei Anhörung des Fidelio zu dem sicheren Schluß gelangt sein wollte, dessen Autor habe sich bis dahin noch viel zu wenig mit dem Studium der Gesangskunst befaßt, woran Salieri, der einstige Führer in dieser Abteilung, nicht schuld gewesen sei, haben wir bereits früher (S. 485) mitgeteilt.

Im Jahre 1836 hatte Schindler jene Unterredung über diesen Gegenstand mit der Sängerin des Fidelio von 1805—6, Frau Milder-Hauptmann, wonach dieselbe nach wiederholten vergeblichen Kämpfen wegen der E-Dur-Arie erst durch entschiedene Weigerung, dieselbe in der vorliegenden Gestalt zu singen, den Komponisten zu Änderungen vermochte [1]).

Der verstorbene Anselm Hüttenbrenner, welcher ein Dutzend Jahre später Salieris Schüler wurde, schreibt in einem Briefe an Ferdinand Luib vom 21. Februar 1858: „Von Beethoven erzählte mir Salieri, daß er ihm den Fidelio zur Begutachtung vorgelegt habe: er hätte daran manche Ausstellungen gemacht und dem Beethoven gerathen, dies und jenes zu ändern; aber Beethoven ließ den Fidelio gerade so aufführen, wie er ihn geschrieben hatte, und — besuchte Salieri nicht mehr." Diese letzten Worte sind übertrieben; Beethovens Groll gegen seinen alten Lehrer war bald vergessen. Moscheles schreibt am 28. Februar 1858, ebenfalls in einem Briefe an Luib: „Ich erinnere mich nicht, Schubert bei Salieri gesehen zu haben, während ich mich des interessanten Umstandes entsinne, einmal bei Salieri ein Blatt liegen gesehen zu haben, auf welchem von Beethovens Hand mit kolossalen Lettern geschrieben war: ‚Der Schüler Beethoven war da!'"

Nachstehender Brief an Baron von Braun [2]) bezieht sich noch auf die vorher geschilderten Verhältnisse.

„A Monsieur le Baron de Braun.

Hochwohlgebohrner
Herr Baron!

Ich bitte Sie, mir die Gefälligkeit zu erweisen und mir nur ein paar Worte von Ihrer Schrift zukommen zu lassen, worin Sie mir die Erlaubniß ertheilen, daß ich folgende Stimmen: nemlich: Flauto primo, die 3 Posaunen, und die vier Hornstimmen, von meiner Oper, aus der Theater-Kanzley von der Wieden, kann holen lassen — ich brauche diese Stimmen nur auf einen einzigen Tag, um diejenigen Kleinigkeiten für mich abschreiben zu lassen, welche sich des Raumes wegen nicht in die Partitur eintragen ließen, zum Theil auch, weil Fürst Lobkowitz einmal gedenkt die Oper bei sich zu geben, und mich darum ersucht hat — ich bin eben nicht ganz wohl auf, sonst wäre ich selbst gekommen, ihnen meine Aufwartung zu machen —

mit der größten
Hochachtung
Ludwig van Beethoven.

---

[1]) S. oben S. 486.

[2]) Aus der Autographensammlung des Kapellmeisters Adolf Müller zu Wien.

Flauto primo | die drey Trombonen
die vier Horn-Stimmen —"

Von außen in anderer Schrift:

„den 5ten May 1806 verabfolgt.
Fidelio."

Es waren aber noch andere Gründe, welche Beethoven veranlaßten, seine Partitur zu vervollständigen. Ob die Oper in dem Lobkowitzschen Palaste überhaupt aufgeführt wurde, wird nicht berichtet; Breuning aber schließt seinen Brief vom 2. Juni mit den Worten: „Ich will Euch nur die Nachricht schreiben, daß Lichnowsky die Oper jetzt an die Königin von Preußen geschickt hat, und daß ich hoffe, die Vorstellungen in Berlin werden den Wienern erst zeigen, was sie hier haben." Breunings Hoffnung war eine vergebliche; die Oper wurde nicht in Berlin gegeben.

Die chronologische Folge der Tatsachen verlangt eine vorübergehende Erwähnung eines Familienereignisses, welches sich schließlich als eine Veranlassung unendlicher Verwirrungen und Verdrießlichkeiten für Beethoven und alle, welche durch die Bande der Verwandtschaft und Freundschaft an ihn gefesselt waren, erwies. Ob der Gehalt seines Bruders Karl die Summe von 250 Gulden überschritten hatte, ehe er im Jahre 1809 [illegible] s Liquidationsadjunkt mit 1000 Gulden und 160 Gulden Quartiergeld angestellt wurde, ist nicht bestimmt zu erweisen; wahrscheinlich aber war es geschehen. Mag dem jedoch sein wie ihm wolle, er fand sich nunmehr in der Lage, sich verheiraten zu können, und am 25. Mai „wurde beschlossen der Ehevertrag zwischen Carl Caspar v. Beethoven, K. K. Kassenbeamter, und Johanna Reiß, Tochter des Anton Reiß, bürgl. Tapezierer, allhier [Wien] und der Theresia Reiß; Zeugen Joseph Wirsch [illegible]nd Joseph Gänzer, K. K. Kassaofficier". Ihr einziges Kind, ein Sohn, wurde nach Ausweis des Taufscheins, welchen Thayer „nach ungeduldigem Warten" endlich am 30. Oktober 1880 durch Joseph Labor erhielt, am 4. September 1806 geboren. Die Jahrzahl 1807 der ersten Auflage mit Berufung auf F. Luib ist falsch, obgleich sie das Fischhoffsche Manuskript in folgender Weise bestätigt: „Karl van Beethoven geboren den 4. September 1807." Übrigens gab schon Karls Witwe dem Verfasser als das richtige Datum den 4. September 1806 an, und dieses Datum wird auch weiter bestätigt durch ein Konversationsbuch aus dem September 1823, worin Karl selbst schreibt: „Heute ist mein 17ter Geburtstag."

Die Anzeige von seinem Tode, am 13. April 1858, gibt sein Alter auf 51 Jahre an[1]).

Reiß war ein Mann von einem für seine Lebenssphäre beträchtlichen Vermögen und, wie es heißt, imstande, seiner Tochter ein Heiratsgut von 2000 Gulden mitzugeben; es scheint auch, daß das wertvolle Haus in der Alservorstadt, welches Karl zur Zeit seines Todes gehörte, ein Erbstück seiner Frau aus dem Vermögen ihres Vaters war; in der Tat war ihr die Hälfte des Eigentumsrechts an demselben gesetzlich gesichert. Über diese Heirat und ihre Folgen ist so viel Leichtfertiges und Verkehrtes geschrieben worden, daß es passend erscheint, hier folgendes hinzuzufügen. Karl van Beethovens Charakter und Gemütsart war nicht von der Beschaffenheit, eine Frau dauernd glücklich zu machen; andererseits entehrte ihn seine Frau noch vor dem Tode ihres Gatten durch ein Verhältnis zu einem Studenten der Medizin. Doch ist auch nicht der geringste Grund zu der Annahme vorhanden, daß die Heirat nicht zu der Zeit, wo sie geschlossen wurde, für alle und von allen, die dabei interessiert waren, als eine gute angesehen wurde. Gewisse von Ludwig van Beethoven geschriebene Worte, welche man zum Beweise des Gegenteils angeführt hat, beziehen sich nicht auf Karl und sind daher ohne Gewicht.

Die Nachrichten über Beethovens eigene Erlebnisse während dieses Jahres sind spärlich. Fidelio und Studien zu Instrumentalkompositionen beschäftigten ihn während des Winters 1805—6, doch nicht so ausschließlich, daß er den Ansprüchen des geselligen Verkehrs nicht hätte entsprechen können.

Breunings Mitteilung (2. Juni), Beethoven habe einen großen Teil seiner Lust und Liebe zur Arbeit verloren, hatte gerade damals aufgehört, der Wahrheit zu entsprechen. Am 26. Mai war das erste der Rasumowskyschen Quartette angefangen worden, und mit diesem begann eine Reihe von Werken, welche das Jahr 1806 als eine Zeit von erstaunlicher Produktivität kennzeichnen.

Die erste Auflage dieses Bandes mußte eine Lücke in den Briefen und Aufzeichnungen Beethovens konstatieren vom Mai, wo er (in den ersten Tagen) an Baron Braun schrieb bis zum 1. November, wo er

---

[1]) Vgl. auch M. Vancsa in der Münchener Allg. Zeitung 1901 („Beethovens Neffe"), auch separat.

Thomson schrieb (s. unten). Wenn auch schon letzterer Brief und ein Brief Breunings an Wegeler aus dem Oktober bestimmt erweisen, daß Beethoven im Sommer in Schlesien war, so informieren uns doch zwei inzwischen bekannt gewordene Briefe an die Firma Breitkopf und Härtel noch genauer über den Zeitpunkt. Der erste datiert Wien, 5. Juli 1806, erweist zugleich bestimmt, daß Beethoven nicht am 5. Juli 1806 morgens 4 Uhr nach beschwerlicher Reise in einem ungarischen oder auch böhmischen Badeorte angekommen sein kann, also der Liebesbrief (S. 300) nicht 1806 geschrieben ist.

„Wien am 5ten Juli 1806.

P. P.

Ich benachrichtige sie, daß mein Bruder in Geschäften seiner Kanzley nach Leipzig reist und ich habe ihm die overtur von meiner oper im Klavierauszug, mein oratorium und ein neues Klavierkonzert[1]) mitgegeben — auch können sie sich mit demselben auf neue Violinquartette[2]) einlassen, wovon ich eins schon vollendet und jetzt fast meistens mich gedenke mit dieser Arbeit zu beschäftigen. — Sobald sie einig mit meinem Bruder werden, schicke ich ihnen den ganzen Klavierauszug der oper — auch können sie die Partitur haben —

ich höre daß man in der Musikal. Zeitung so über die Sinfonie, die ich ihnen vorigs Jahr geschickt, und die sie mir wieder zurückgeschickt[3]), so loßgezogen hat, gelesen habe ichs nicht, wenn sie glauben daß sie mir damit schaden, so irren sie sich, vielmehr bringen sie ihre Zeitung durch so etwas in Mißkredit — um so mehr, da ich auch gar kein Geheimniß daraus gemacht habe, daß sie mir diese Sinfonie mit andern Kompositionen zurückgeschickt hätten — Empfehlen sie mich gütigst Hrn. v. Rochlitz, ich hoffe sein böses Blut gegen mich wird sich etwas verdünnt haben, sagen sie ihm, daß ich gar nicht so unwissend in der ausländischen Litteratur wäre, daß ich nicht wüßte Hr. v. Rochlitz habe recht sehr schöne Sachen geschrieben, und sollte ich noch einmal nach Leipzig kommen, so bin ich überzeugt, daß wir gewiß recht gute Freunde, seiner Kritik unbeschadet und ohne Eintrag zu thun, werden — auch Herrn Kantor Müller[4]), für den ich viel Achtung habe — bitte ich mich zu empfehlen — leben sie wohl.

mit Achtung ihr ergebenster

Ludwig van Beethoven.

(obendrein: wenn aus dem Handel mit meinem Bruder etwas richtig wird, so mögte ich die gedruckten Haydnischen und Mozartischen Partituren von ihnen.)“

---

[1]) Op. 58, G-Dur.

[2]) Op. 59.

[3]) Sinfonia eroica.

[4]) Thomaskantor Aug. Eberh. Müller.

Der zweite Brief bringt uns zwar ein neues Beispiel Beethovenscher Falschdatierung, sofern er unmöglich am 3. Heu-Monath (Juli) geschrieben sein kann, da er inhaltlich an den vom 5. Juli anknüpft — es muß natürlich statt „Heu-Monath" heißen „Herbst-Monath" (September)[1]) — ist aus dem Fürstlich Lichnowskyschen Schlosse Gräz bei Troppau geschrieben, bestimmt also genauer die Zeit für die gleich zu berichtende Brouillierung mit Lichnowsky. Er lautet:

„Gräz am 3ten Heu-Monath 1806.

P. P.

Etwas viel zu thun und die kleine Reise hierher[2]) konnte ich ihren Brief nicht gleich beantworten — obschon ich auf der Stelle entschlossen war, ihre Anerbietungen einzugehen, indem selbst meine Gemächlichkeit bei einem solchen Vorschlage gewinnt, und manche unvermeidliche Unordnung hinwegfällt — ich verpflichte mich gern in Deutschland niemand anderem mehr meine Werke als ihnen zu geben, auch selbst auswärts nicht anders als in diesen hier jetzt ihnen angezeigten Fällen: nemlich: indem mir vortheilhafte Anerbietungen von auswärts von Verlegern gemacht werden, werde ich es ihnen zu wissen machen; und sind sie anders gesinnt dafür, so werde ich gleich ausmachen, daß sie dasselbe Werk in Deutschland für ein geringeres honorar von mir ebenfalls erhalten können — Der zweite Fall ist: falls ich von Deutschland auswandere, welches wohl geschehen kann, daß sie ebenfalls wieder wie oben auch wieder, wenn sie Lust dazu haben, daran Theil nehmen können — Sind ihnen diese Bedingungen recht, so schreiben sie mir — ich glaube daß es so ganz zweckmäßig für sie und mich wäre — sobald ich ihre Meinung hierüber weiß — können sie also gleich von mir 3 Violinquartette, ein neues Klavierkonzert, eine neue Sinfonie[3]), die Partitur meiner Oper und mein oratorium haben —

in Ansehung H. v. Rochlitz haben sie mich mißverstanden, ich habe ihn wirklich von Herzen ohne alle Nebenabsichten oder Mißdeutungen grüßen lassen — ebenso H. Müller, für den ich viel Künstler-Achtung hege — Sollten sie mir sonst etwas Interessantes mittheilen können, so werden sie mir ein großes Vergnügen gewähren —

mit wahrer Hochachtung

ihr

Ludwig van Beethoven.

---

[1]) Das bestätigt der Eingangs-Vermerk der Firma auf dem Briefe:

1806 3 Septbr Gräz

13 —

[2]) Man beachte diese Worte „die kleine Reise hierher". Keine Silbe über einen direkt vorausgegangenen Ausflug nach Ungarn (ebenso in dem Briefe vom 1. Nov. an Thomson S. 523). Sollte derselbe gar überhaupt nur eine Erfindung Schindlers sein?

[3]) Die B-Dur?

NB. Mein jetziger Aufenthalt ist hier in Schlesien, so lange der Herbst dauert — bey Fürst Lichnowsky — der sie grüßen läßt[1] — Meine adresse ist an L. v. Beethoven in Troppau —."

Auffallend ist hier, daß die im vorigen Briefe angekündigte Reise Karls nach Leipzig mit keinem Worte wieder erwähnt wird. Möglicherweise ist dies der Moment der ernstlichen Entfremdung der Brüder, vielleicht mit infolge von Karls am 25. Mai erfolgter Verheiratung. Der Manuskriptdruck der Breitkopf und Härtelschen Tonkünstler-Briefe bestätigt ausdrücklich (S. 103): „Bis zum Jahre 1805 hat sich Carl van Beethoven — der sich als ‚Kassenbeamter', wie er sich unterzeichnet, augenscheinlich besser auf Geschäfte verstand als sein großer Bruder — mehrfach am Briefwechsel mit der Leipziger Firma betheiligt."

Ein dritter Brief an dieselbe Firma vom 18. November 1806 füllt zwar nicht mehr die erwähnte Lücke aus, steht aber in enger Beziehung zu den beiden vorigen und leitet zugleich zu den Verhandlungen mit Thomson über. Auch er mag darum hier vollständig folgen:

„P. P.

Theils meine Zerstreuungen in Schlesien, theils die Begebenheiten ihres Landes[2]) waren die Schuld, daß ich ihnen noch nicht auf ihren letzten Brief antwortete — ist es, daß die Umstände sie verhindern etwas mit mir einzugehen, so sind sie zu nichts gezwungen — nur bitte ich sie gleich mit der nächsten Post zu antworten, damit, falls sie sich nicht mit mir einlassen wollen — ich meine Werke nicht brauche liegen zu lassen — in Rücksicht eines Kontraktes auf 3 Jahre wollte ich diesen wohl gleich mit ihnen eingehen, wenn sie sich gefallen lassen wollten, daß ich mehrere Werke nach England oder Schottland oder Frankreich verkaufte. Es versteht sich, daß die Werke, die sie von mir erhalten oder die ich ihnen verkaufte, auch bloß ihnen allein gehörten, nemlich: durchaus ganz ihr Eigenthum und nichts mit denen von Frankreich oder England oder Schottland gemein hätten — nur müßte mir Freiheit bleiben, auch andere Werke in die genannten Länder zu veräußern — Doch in Deutschland wären sie der Eigenthümer meiner Werke und kein einziger anderer Verleger — Gerne würde ich den Verkauf meiner Werke in jenen Ländern versagen, allein ich habe z. B. von Schottland aus so wichtige Anträge und ein solches honorar, wie ich von ihnen doch nie fordern könnte, dabey ist eine Verbindung mit dem Auslande für den Ruhm eines Künstlers, und im Fall er eine Reise macht, immer wichtig — Da ich z. B. bey den Anträgen von Schottland noch die Freiheit habe, dieselben Werke in Deutschland und Frankreich zu verkaufen, so könnten sie z. B. diese für Deutschland

[1]) Lichnowsky hatte persönlich Breitkopf und Härtel das Oratorium „Christus am Ölberg" vorgelegt, war ihnen also bekannt. Vgl. S. 374.

[2]) Jena und Auerstädt 14. Oktober 1806.

und Frankreich gern von mir erhalten — so daß ihnen für ihren Absatz alsdann nur London und vielleicht Edinburgh (in Schottland) abgingen — Auf diese Art wollte ich recht gern den Kontrakt auf 3 Jahre mit ihnen eingehen, sie würden noch immer genug von mir bekommen — da die Bestellungen jener Länder doch manchmal mehr in einem individuelleren Geschmack gefordert werden, welches wir in Deutschland nicht nöthig haben — übrigens aber glaube ich, daß das Kontraktschließen gar nicht nöthig wäre und daß sie sich ganz auf mein Ehrenwort, was ich ihnen hiermit gebe, verlassen sollten, daß ich ihnen in Deutschland vor allen den Vorzug gebe; versteht sich daß an diesen Werken weder Frankreich noch Holland Theil nehmen können — und sie der alleinige Eigenthümer sind — Halten sie es nun wie sie wollen hierin — nur macht das Kontraktschließen eine Menge Umstände, das Honorar würde ich ihnen für jedes Werk anzeigen — und so billig als möglich — Für jetzt trage ich ihnen 3 Quartette und ein Klavierkonzert an — die versprochene Sinfonie kann ich ihnen noch nicht geben, weil ein vornehmer Herr sie von mir genommen, wo ich aber die Freiheit habe, sie in einem halben Jahr herauszugeben — Ich verlange von ihnen 600 fl. für die drey Quartette und 300 fl. für das Konzert beyde Summen in Konvenzions-Gulden nach dem zwanzig Gulden-Fuß — Das liebste wäre, wenn sie Aviso gäben, daß das Geld bei ihnen oder einem sonst bekannten Wechsler erliege, worauf ich alsdann einen Wechsel von hier nach Leipzig ausstellen würde — Sollte ihnen dieser Weg nicht recht seyn, so kann ich auch geschehen lassen, daß sie mir für die Summe im 20 K.-Gulden einen nach dem Kurse richtig berechneten Wechsel zuschicken.

Vieleicht ist es möglich daß ich die Sinfonie vieleicht darf bälder stechen lassen als ich hoffen durfte bisher, und dann können sie solche bald haben — Antworten sie mir nur bald — damit ich nicht aufgehalten werde — übrigens seyn sie überzeugt, daß ich immer ihre Handlung allen andern gern vorziehe und ferner vorziehen werde —

mit Achtung ihr ergebenster Diener

L. v. Beethoven.

Wien am 18ten November
1806."

Es erfolgte keine Einigung, und die Werke gingen in den Verlag des Industriekontors über.

Die bestimmte Behauptung der ersten Auflage (S. 311), daß Beethoven 1806 keine Sommerwohnung bezogen habe, bedarf doch übrigens der Revision. Leider war Ries 1806—8 nicht in Wien; es fehlen also hier seine ergiebigen Auskünfte. Auch Breunings Brief an Wegeler vom 2. Juni 1806 bringt keine Aufklärung, da er nur lakonisch bemerkt, daß Beethoven einen Teil seiner Lust und Liebe zur Arbeit durch den vielen Ärger mit der Oper und ihre geringen pekuniären Erfolge verloren habe; der unten angezogene Brief Breunings an Wegeler aus dem Oktober 1806, wo Beethoven noch in Schlesien war, sagt zwar, „nach seinem

Briefe zu urtheilen, hat der Aufenthalt auf dem Lande ihn nicht erheitert", aber dieser „Landaufenthalt" ist vielleicht der in Grätz. Da aber die letzte Aufführung der Leonore am 10. April stattfand, so ist doch der Beweis erst noch zu erbringen, daß er nicht noch im April sich seiner Gewohnheit gemäß in einen der Vororte Wiens geflüchtet hat. Ob er Karls Hochzeit beigewohnt hat, wissen wir nicht; der Brief an Breitkopf und Härtel vom 5. Juli beweist aber, daß zu der Zeit die Beziehungen zu ihm noch nicht abgebrochen waren. Die Datierung des Briefes aus Wien ist wohl kein strenger Beweis, daß er nicht eine Sommerwohnung bezogen. Schindlers erster Bericht (1840, S. 63) von einer Reise 1806 nach einem ungarischen Bade wegen des immer mehr zunehmenden Ohrenübels ist diskreditiert durch die unhaltbare Angabe, daß er dort den Liebesbrief geschrieben und zwar an Giulietta Guicciardi; in der dritten Auflage (1806, S. 138) hat er zwar den Liebesbrief ausgeschaltet, hält aber die Reise nach Ungarn aufrecht, die sich nun in eine kurze Rast nach den Strapazen der Oper bei seinem Freunde Brunswik verwandelt hat. Das sieht wohl so aus, als ob er von Beethoven selbst eine Angabe über eine Reise nach Ungarn 1806 erhalten habe. Dieselbe müßte dann vor dem Juli erfolgt sein, oder aber direkt vor der Reise nach Grätz, die er aber wohl mit Lichnowsky machte. Dazu kommt, daß der Brief an Breitkopf und Härtel vom 3. September 1806 nichts von Ungarn sagt, wohl aber von „etwas viel zu thun" (vor der Abreise) spricht. Auch hier gibt also Schindlers Angabe, „Von dort reiste er nach Schlesien auf das Gut des Fürsten Lichnowsky in der Nähe von Troppau", zu Zweifeln Anlaß. Hätte Beethoven, als er zum Anfang des Quintetts Op. 59, I schrieb: „angefangen 26. May 1806" eine Ortsangabe hinzugefügt, so würden wir wohl wissen, wo er vor dem Juli seine Sommerwohnung genommen hatte (am 25. Mai war Karls Hochzeit).

Im Oktober schrieb Breuning an Wegeler: „Beethoven ist gegenwärtig beim Fürsten Lichnowsky in Schlesien und wird erst gegen Ende dieses Monats zurückkommen. Seine Verhältnisse sind jetzt nicht die besten, da seine Oper durch die Kabalen der Gegner selten aufgeführt worden ist, und ihm also nichts eingetragen hat. Seine Gemüthsstimmung ist meistens sehr melancholisch, und nach seinen Briefen zu urtheilen, hat der Aufenthalt auf dem Lande ihn nicht erheitert."

Der Besuch beim Fürsten fand ein plötzliches Ende durch eine Szene, welche der gedankenlosen Sippschaft musikalischer Novellisten ein fruchtbares Thema abgegeben hat. Die schlichte Wahrheit berichtet Seyfried

im Anhange der „Studien" (S. 23), dessen Erzählung hier wörtlich folgt mit Einschaltung weniger zusätzlichen Notizen, welche der Verfasser einer Unterhaltung mit der Tochter des Grafen Moritz Lichnowsky verdankt.

„Wenn er [Beethoven] nicht eigentliche Lust fühlte, bedurfte es vielfältiger, und wiederhohlter Aufforderungen, um ihn nur erst ans Clavier zu bringen. Ehe er zu spielen begann, pflegte er mit der flachen Hand auf die Tasten zu schlagen, mit einem Finger darüber zu fahren, überhaupt allerley Kurzweil zu treiben, und solche, gewohnterweise, recht herzhaft zu belachen."

„Während seines Sommeraufenthaltes auf den Gütern eines Mäcen ward ihm so arg zugesetzt, vor den anwesenden fremden Gästen [französischen Offizieren] sich hören zu lassen, daß er nun erst recht erboßt wurde, und das, was er eine knechtische Arbeit schalt, standhaft beharrlich verweigerte. Die gewiß nicht ernstlich gemeinte Drohung mit Hausarrest hatte zur Folge, daß Beethoven bei Nacht und Nebel über eine Stunde weit zur nächsten Stadt [Troppau] davonlief, und von dort wie auf Windesflügeln mit Extrapost nach Wien eilte[1]). Zur Genugthuung für erlittene Schmach mußte des Gönners Büste ein Sühnopfer werden. Sie fiel, in Trümmern zerschlagen, vom Schranke herab zur Erde." Von derselben Szene erzählt Fräulein Giannattasio del Rio[2]) nach Beethovens eigenem Berichte: „In heiterer gesprächiger Stimmung erzählte uns Beethoven einmal [um 1816] von der Zeit, welche er bei Fürst Lichnowsky zubrachte. Von der Fürstin sprach er mit vieler Achtung. Er erzählte, wie einst der Fürst, bei dem während der Invasion der Franzosen mehre dieser Gäste sich befanden, ihn wiederholt nöthigen wollte, ihnen auf dem Clavier etwas vorzuspielen, er sich fest geweigert habe, was eine Scene zwischen ihm und dem Fürsten veranlaßte, worauf

---

[1]) Ein stark aufgeputzter Bericht, angeblich auf Mitteilungen des Dr. Weiser, des Hausarztes des Fürsten Lichnowsky in Troppau beruhend, veröffentlichte Franz Xav. Boch im Feuilleton der Wiener Deutschen Zeitung vom 31. August 1873. Da derselbe in die Weihnachtszeit 1807 oder 1808 verlegt wird und die Pastoral-Symphonie bereits bekannt sein läßt, so sehen wir davon ab, ihn mitzuteilen. Doch findet man eine in der Hauptsache übereinstimmende Darstellung in Frimmels „Beethoven" (2. Aufl., 1903, S. 42), gestützt auf Auskünfte eines Enkels des Dr. Weiser. Der Schlußeffekt ist in beiden Darstellungen ein Brief Beethovens an Lichnowsky mit dem Passus: „Fürst! Was Sie sind, sind Sie durch Zufall und Geburt, was ich bin, bin ich durch mich. Fürsten hat es und wird es noch Tausende geben, Beethoven gibt es nur einen." Eine solche Sprache in solchem Momente könnte man wohl Beethoven zutrauen.

[2]) Grenzboten XVI, Nr. 14 (1857, 3. April).

B. rücksichtslos und plötzlich das Haus verließ. — Er äußerte einmal: mit dem Adel ist gut umzugehen, aber man muß etwas haben, worin man ihm imponire[1])."

Ein Brief Beethovens vom 1. November dieses Jahres führt uns zu einem neuen Punkte. Bereits an einer früheren Stelle (S. 405 ff.) war von den Bestrebungen des Schotten Georg Thomson gesprochen worden, die alten schottischen Melodien wieder zum Leben zu erwecken. Sein Plan war eine möglichst vollständige Sammlung schottischer Musik. Mehrere Sammlungen, nach ihrer Ausdehnung und ihrem Verdienste verschieden, waren bereits früher veröffentlicht worden, doch alle, wie Thomson mit Recht bemerkt, mehr oder weniger unvollständig und mangelhaft.

Die Vorreden zu den verschiedenen Teilen von Thomsons Werk, wie sie nacheinander zwischen 1790 und 1800 erschienen, enthalten viele an sich sehr interessante Dinge, die jedoch nicht in eine Biographie Beethovens gehören. Einige Mitteilungen aus der Vorrede zu einer „Neuen Ausgabe" der beiden ersten Bände, datiert vom September 1803, genügen für unsern gegenwärtigen Zweck. Thomson sagt über frühere Sammlungen folgendes: „Mit sehr geringer Sorgfalt und Nachforschung angestellt, bestehen sie im Allgemeinen aus dem, was nur immer auf leichte Weise herbeizuschaffen war. In keiner der Sammlungen treffen wir eine Anzahl schöner Melodien ohne eine stärkere Beimischung unbedeutender und trivialer Stücke, und ebenso finden wir in keiner derselben Begleitungen zu den Gesängen, welche sowohl geschickt gemacht als zu allgemeiner Verbreitung geeignet genannt werden könnten. Und, unter den Versen, welche den Melodien untergelegt sind, finden sich in allen Sammlungen gar viele, welche der Musik unwürdig sind. Eine Sammlung von sämmtlichen schönen Melodien sowohl klagenden als heiteren Charakters zu liefern, unvermischt mit trivialen und unbedeutenden, sowie die angemessenste und vollkommenste Begleitung mit Hinzufügung

[1]) Eine Erzählung von Alois Fuchs in Schmidts Wiener Musikzeitung (1846 Nr. 39) gibt uns noch eine weitere Erklärung, warum Beethoven so wenig geneigt war, vor den französischen Offizieren zu spielen. „Nach der Schlacht bei Jena [14. Okt. 1806] begegnete Beethoven seinem Freunde Hrn. Krumpholz, dem er sehr gewogen war, und fragte ihn wie gewöhnlich: Was giebts neues? Krumpholz erwiederte darauf: Das neueste ist die eben angelangte Nachricht, daß der große Held Napoleon abermals einen vollständigen Sieg über die Preußen erfochten hat. Ganz ergrimmt bemerkte Beethoven darauf: Schade! daß ich die Kriegskunst nicht so verstehe, wie die Tonkunst, ich würde ihn doch besiegen!"

charakteristischer Vor- und Nachspiele zu jeder Melodie, sowie den Melodien Texte von gleichem Werthe und wirklichem Interesse unterzulegen, welche in der That der Musik würdig wären, an Stelle der ungenießbaren oder tadelnswerthen Verse: das waren die Hauptabsichten bei der gegenwärtigen Veröffentlichung."

Er beschreibt hierauf seine Bemühungen bei Ausführung seines Planes, sowohl alle möglichen Melodien zusammenzubringen als auch die einzelnen in ihren verschiedenen Gestalten, seine Beratungen mit Kennern, und die schließliche Auswahl derjenigen Gestalt, welche die einfachste, schönste und am meisten charakteristische zu sein schien[1]. Hierauf fährt er fort: „Die Symphonien und Begleitungen verlangten demnächst seine Sorgfalt. Zur Composition derselben trat er in Verhandlungen mit Herrn Pleyel, welcher einen Theil seiner übernommenen Verpflichtung zur Zufriedenheit erfüllte; da er aber dann die Arbeit einstellte, fand es der Herausgeber nöthig, seine Blicke anderswohin zu wenden. Er war jedoch so glücklich, Herrn Kozeluch und später Dr. Haydn zur Fortsetzung der Arbeit zu gewinnen, welche dieselbe in einer solchen Weise zu Ende führten, daß ihm kein Grund blieb, den Bruch des Engagements seitens des Herrn Pleyel zu bedauern."

Ohne Zweifel würde sich Thomson noch früher an Haydn gewendet haben, wenn er voraus gewußt hätte, daß der große Meister sich zu einer solchen Arbeit herbeilassen würde. Das Erscheinen der beiden Bände von William Napier: »Original Scots songs, in three parts, the Harmony by Haydn« entfernte jeden Zweifel über diesen Punkt. Für Napier schrieb Haydn nur eine Violinstimme und einen bezifferten Baß, für Thomson hingegen eine vollständige Pianofortestimme, sowie solche für Violine und Violoncello, sodann Instrumentaleinleitungen und Nachspiele zu den einzelnen Gesängen.

Eine sehr eigentümliche Erscheinung bei diesem Unternehmen war die, daß die Komponisten der Begleitungen keine Kenntnis der Texte, und die Verfasser der Texte keine Kenntnis der Begleitungen hatten. In mehreren Fällen hatten die Dichter eine Strophe des ursprünglichen Textes als Muster für Metrum und Rhythmus; in allen anderen erhielten sie und die Komponisten übereinstimmend die bloße Melodie, und zur Unterstützung bei ihrer Arbeit nichts weiter als die italienischen Aus-

---

[1] Man darf die Arbeit Thomsons in Parallele stellen mit der, welche Wilhelm Grimm einige Jahre später mit den deutschen „Kinder- und Hausmärchen" vornahm.

drücke Allegro, Moderato, Andante usw., sowie affettuoso, espressivo, scherzando und ähnliche. Dies gilt in gleicher Weise von den wallisischen und irischen Melodien. Beethoven begann seine Arbeiten für Thomson mit den letztgenannten. Die Vorrede zum ersten Bande, datiert „Edinburgh, 1814“, beginnt so:

„Viele Jahre sind vergangen, seitdem der Verfasser begann, irische Melodieen zu sammeln, von denen ungefähr 20, welche den Musikliebhabern in Schottland am meisten vertraut sind, in die Sammlung der schottischen Melodieen eingemischt sind. Er hatte nicht daran gedacht, eine getrennte oder eine ausgedehnte Sammlung irischer Melodieen zu veranstalten, bis der große schottische Barde im Verlaufe seiner Correspondenz mit ihm den Gedanken aussprach, und sich erbot, Texte für dieselben zu schreiben. Durch ein solches Anerbieten von Burns aufgemuntert, schickte er sich mit Eifer an, die Melodieen zu sammeln; und durch die Güte seiner musikalischen Freunde, ganz besonders durch die höchst dankenswerthen Bemühungen seines Freundes Dr. J. Latham zu Cork erhielt er eine große Mannigfaltigkeit der schönsten alten Melodieen, die in Irland theils gedruckt, theils handschriftlich existiren; und von Jahr zu Jahr vermehrte er die Zahl durch jedes ihm zu Gebote stehende Mittel. Dieselben wären schon viel früher der Oeffentlichkeit übergeben worden, wären nicht unvorhergesehene Umstände eingetreten, die ihr Erscheinen verspäteten. Sie wurden an Haydn geschickt, damit er sie zugleich mit den schottischen und wallisischen Melodieen mit harmonischer Begleitung versehe; doch nachdem jener hochgefeierte Componist den größeren Theil dieser beiden Arbeiten vollendet hatte, gestattete ihm seine geschwächte Gesundheit nur noch wenige der irischen Melodieen zu bearbeiten; und nach seinem Tode wurde es nöthig, einen anderen Componisten zu finden, welchem die Aufgabe, dieselben harmonisch zu bearbeiten, übertragen werden könne[1]).

„Unter allen jetzt lebenden Componisten ist, wie von jedem einsichtigen und vorurtheilslosen Musiker anerkannt wird, der einzige, welcher denselben ausgezeichneten Rang einnimmt wie der verstorbene Haydn, Beethoven. Mit dem originellsten Genie und einer im höchsten Grade erfinderischen Phantasie vereinigt er tiefe Kenntnis, geläuterten Geschmack und enthusiastische Liebe zu seiner Kunst; so daß seine Compositionen,

[1]) Thomsons Erinnerung täuschte ihn einigermaßen, als diese Vorrede geschrieben wurde; denn schon vor Haydns Tode hatte er Beethoven das Anerbieten gemacht.

gleich denen seines ruhmvollen Vorgängers, immer wieder gehört werden und jedesmal neues Vergnügen bereiten. An diesen Componisten also wendete sich der Herausgeber dringend um Ritornelle und Begleitungen zu den irischen Melodieen; und zu seiner unaussprechlichen Genugthuung unterzog Beethoven sich der Composition. Nach Jahren ängstlicher Erwartung und quälender Täuschungen, in Folge schlechter Beförderung von Briefen und Manuscripten, deren Grund in der unerhörten Schwierigkeit der Verbindung zwischen England und Wien lag, gelangten endlich die lang erwarteten Ritornelle und Begleitungen in die Hände des Herausgebers, nachdem vorher drei andere Exemplare auf dem Wege verloren gegangen waren."

Gegen den Schluß der Vorrede sagt Thomson: „Nachdem der Band bereits gedruckt und einige Exemplare desselben versandt worden waren, bot sich eine Gelegenheit, denselben an Beethoven zu schicken, welcher die wenigen Ungenauigkeiten, die der Aufmerksamkeit des Herausgebers und seiner Freunde entgangen waren, verbesserte; er ist überzeugt, daß man auch nicht einen Irrthum darin finden wird."

Auf diese Angelegenheit beziehen sich verschiedene Briefe Beethovens an Thomson, die wir an ihrer geeigneten Stelle mitteilen. Der erste derselben trägt das Datum:

„Wien, den 1. November[1]) 1806.

Mein Herr!

Ein kleiner Ausflug, den ich nach Schlesien gemacht habe, ist die Ursache, daß ich es bis jetzt verschoben habe, auf Ihren Brief vom 1. Juli zu antworten. Endlich nach Wien zurückgekehrt, beeile ich mich Ihnen meine Bemerkungen und Entschlüsse über das, was Sie so gütig waren mir vorzuschlagen, zukommen zu lassen. Ich werde dabei alle die Offenheit und Genauigkeit anwenden, die ich in Geschäftsangelegenheiten liebe, und die allein jeder Klage von der einen oder der anderen Seite vorbeugen kann. Sie erhalten also, geehrter Herr, nachstehend meine Erklärungen:

1. Ich bin nicht abgeneigt, im Allgemeinen auf Ihre Vorschläge einzugehen.

2. Ich werde mich bemühen, die Compositionen leicht und angenehm zu machen, soweit ich es vermag und soweit es sich mit jener Erhabenheit und Originalität des Styles, welche nach ihrer eigenen Angabe meine Werke vortheilhaft characterisirt, und von welcher ich niemals hinabsteigen werde, vereinigen läßt.

---

[1]) Nicht 1. Oktober, wie irrtümlich die 1. Auflage verzeichnet.

3. Ich kann mich nicht entschließen für die Flöte zu arbeiten, da dieses Instrument zu beschränkt und unvollkommen ist.

4. Um den Compositionen, welche Sie veröffentlichen werden, mehr Mannigfaltigkeit zu geben und für mich selbst ein freieres Feld in diesen Compositionen zu haben, wo die Aufgabe, sie leicht zu machen, mich immer geniren würde, werde ich Ihnen nur drei Trios für eine Violine, Viola und Violoncell, sowie 3 Quintette für 2 Violinen, 2 Violen und ein Violoncell versprechen. Statt der übrigen drei Trios und drei Quintette werde ich Ihnen drei Quartette, und endlich zwei Sonaten für Clavier mit Begleitung und ein Quintett für 2 Violinen und Flöte liefern. Mit einem Worte, ich würde Sie bitten mit Rücksicht auf die zweite Lieferung der von Ihnen verlangten Compositionen sich völlig auf meinen Geschmack und meine Loyalität zu verlassen, und ich versichere Ihnen, daß Sie völlig zufrieden sein werden.

Wenn Ihnen schließlich diese Aenderung in keiner Weise convenirt, so will ich nicht mit Eigensinn auf derselben beharren.

5. Ich würde es gern sehen, wenn die zweite Lieferung der Compositionen sechs Monate nach der ersten veröffentlicht würde.

6. Ich bedarf einer deutlicheren Erklärung über den Ausdruck, den ich in Ihrem Briefe finde, daß kein unter meinem Namen gedrucktes Exemplar nach Großbritannien eingeführt werden solle; denn wenn Sie damit einverstanden sind, daß diese Compositionen auch in Deutschland und sogar in Frankreich veröffentlicht werden sollen, so sehe ich nicht ein, wie ich es werde verhindern können, daß Exemplare in Ihr Land eingeführt werden.

7. Was endlich das Honorar anbetrifft, so erwarte ich, daß Sie mir 100 Pfund Sterling oder 200 Wiener Ducaten in Gold anbieten werden, und nicht in Wiener Bankbillets, welche unter den gegenwärtigen Umständen zu viel verlieren; denn die Summe würde, wenn sie in diesen Billets bezahlt würde, ebenso wenig dem Werke angemessen sein, welches ich Ihnen liefern würde, wie dem Honorare, welches ich für alle meine anderen Compositionen erhalte. Selbst das Honorar für 200 Ducaten in Gold ist keineswegs eine übermäßige Bezahlung für alles, was erforderlich ist, um ihren Wünschen Genüge zu leisten.

Am besten wird sich schließlich die Bezahlung einrichten lassen, wenn Sie zu der Zeit, wo ich Ihnen die erste und zweite Lieferung der Compositionen schicke, mir jedesmal mit der Post einen Wechsel im Werthe von 100 Ducaten in Gold schicken, gezogen auf ein Handlungshaus zu Hamburg, oder wenn Sie eine Person in Wien beauftragen, mir jedesmal einen solchen Wechsel zuzustellen, sobald dieselbe von mir die erste und zweite Lieferung erhielte.

Zugleich wollen Sie mir den Tag angeben, an welchem jede Lieferung von Ihnen der Oeffentlichkeit übergeben wird, damit ich die Herausgeber, welche dieselben Compositionen in Deutschland und Frankreich veröffentlichen, verpflichten kann, sich nach denselben zu richten.

Ich hoffe, daß Sie meine Erklärungen gerecht und der Art finden werden, daß wir uns wohl definitiv werden verständigen können. In diesem Falle wird es gut sein, einen förmlichen Contract abzuschließen, welchen Sie die Güte hätten in duplo anzufertigen und von dem ich Ihnen ein Exemplar mit meiner Unterschrift zurücksenden würde.

Ich erwarte nun Ihre Antwort, um mich an die Arbeit zu begeben, und ich bin mit ausgezeichneter Hochachtung,

Mein Herr,

Ihr unterthäniger Diener
Louis van Beethoven.

P. S. Ich werde Ihnen auch gern Ihren Wunsch erfüllen, kleine schottische Lieder mit harmonischer Begleitung zu versehen, und ich erwarte in dieser Hinsicht einen genaueren Vorschlag, da mir wohl bekannt, das man Herrn Haydn ein Pfund Sterling für jedes Lied bezahlt hat."

Das Original dieses Briefes, im Besitze der Erben Thomsons, ist in französischer Sprache geschrieben; nur die Unterschrift ist von Beethovens Hand. Von seinen verschiedenen Vorschlägen führte nur der in dem Postskript enthaltene zu einem positiven Resultate. —

Wir wenden uns nunmehr zu den

Kompositionen dieses Jahres.

Ein Lied, dessen Text Breuning aus Soliés Oper »Le secret« übersetzte, war vermutlich („im Mai 1806") die erste Frucht der neu erwachten Lust und Liebe zur Arbeit, die sich während des Sommers des Jahres 1806 so erstaunlich ergiebig erwies; es ist jenes zu verschiedenen Zeiten unter der Aufschrift „Empfindungen bei Lydiens Untreue" und „Als die Geliebte sich trennen wollte" veröffentlichte Lied. Es erschien bei Simrock und ist dem Nachtrag (1845) von Ries und Wegelers Notizen beigegeben. Das Lied ist ein kleines Zeichen der Dankbarkeit für die jüngst bewiesene eifrige Freundschaft Breunings in der Angelegenheit der Oper: Beethoven wird seinen Dank nicht lange aufgeschoben haben. Aber ob dies der Fall war oder nicht, jedenfalls war dies die erste Komposition nach der Zurückziehung des Fidelio; es ist aber sicher, daß Beethoven gerade eine Woche vor dem Datum von Breunings Brief sich entschlossen an die Bearbeitung größerer Vorwürfe gemacht hatte, als die Empfindungen bei Lydiens oder irgend eines andern Mädchens Untreue. Am 26. Mai begann er die Quartette Op. 59.

Gewisse Studien zu Fidelio, die vorher nicht erwähnt wurden, sind in einem Skizzenbuche der Landsbergschen[1]) Autographensammlung

[1]) Prof. Louis Landsberg, ein eifriger Sammler und Musikfreund in Rom, wo er am 6. Mai 1858 starb. Seine wertvolle, u. a. eine ganze Reihe Skizzenbücher Beethovens enthaltende Bibliothek und Autographensammlung wurde der Kgl. Bibliothek zu Berlin überwiesen. Vgl. Catalogue de la Bibliothèque de

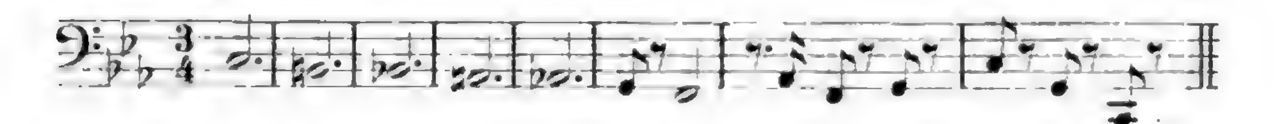
enthalten, dessen hauptsächlichster Inhalt Skizzen zur zweiten, vierten, fünften, sechsten und neunten Symphonie und zum Fidelio sind. Dies scheint beim ersten Anblicke eine Behauptung Czernys zu bestätigen, die von Schindler, in diesem Falle dem besseren Gewährsmanne, nicht angenommen worden ist, daß nämlich die neunte Symphonie mit Ausnahme des Chorfinales viele Jahre vor ihrer wirklichen Komposition projektiert gewesen sei; jedoch gibt das Buch selbst ein entschiedenes Argument gegen jene Annahme; denn es ist, wenigstens nach des Verfassers Überzeugung, nicht ein Manuskript in seiner ursprünglichen Gestalt, sondern besteht aus mehreren verschiedenen Büchern, welche später zusammengeheftet wurden zur besseren Aufbewahrung dieser verschiedenen Zeiten angehörigen symphonischen Skizzen. Jedoch stehen die Skizzen zur vierten Symphonie in demselben in unmittelbarer Verbindung mit denen zum Fidelio.

Hiernach ist die Reihe der wichtigen, gleichzeitig mit dem Fortschreiten der Oper skizzierten Werke folgende: 1. Das Tripelkonzert Op. 56; 2. die Sonate in F-Moll Op. 57; 3. das Klavierkonzert in G Op. 58; 4. die Rasumowsky-Quartette Op. 59; 5. die 4. Symphonie in B Op. 60; 6. die 5. Symphonie (C-Moll) Op. 67; 7. die Pastoralsymphonie (Nr. 6) Op. 68. Mit Ausnahme des ersten, welches ins Jahr 1805, und der beiden letzten, welche in die Jahre 1807—8 gehören, werden die vier anderen, wie wir annehmen, ins Jahr 1806 zu setzen sein. Dieselben gewähren ein überraschendes Beispiel von Beethovens Gewohnheit, zu gleicher Zeit an verschiedenen Kompositionen zu arbeiten, und überdies, wie uns scheint, von seiner Sitte, in solchen Fällen die Opusnummern der Werke nach der Reihenfolge ihrer Vollendung festzustellen. Die Besprechung der B-Dur-Symphonie versparen wir uns für das Jahr 1807, im welchem dieselbe zur Aufführung kam. In eigentümlichem Kontraste mit den in dieselbe Zeit gehörigen großen Werken und gleichsam wie zur Erheiterung und Erholung nach der Anstrengung ernsterer Studien geschrieben, stehen die 32 Variationen in C-Moll für Pianoforte. Sie gehören dem Herbste 1806 an und befinden sich unter den Kompositionen, welche ihr Verfasser wohl gern in Vergessenheit hätte bringen mögen; wenigstens enthalten die Notizen O. Jahns eine darauf bezügliche Anekdote. Beethoven fand einmal Streichers Tochter an seinen 32 Variationen übend; nachdem er eine Zeitlang zugehört,

---

Professeur Landsberg à Rome. Musique ancienne (Berlin 1859. Imprimé chez Ernest Kühn) und „Autographen aus dem Nachlasse des Prof. Landsberg zu Rom" (das. 1859). [Mitteilung von Prof. A. Kopfermann an den Herausgeber H. R.

fragte er sie: „Von wem ist denn das?“ — „Von Ihnen.“ — „Von mir ist die Dummheit! O Beethoven, was bist Du für ein Esel gewesen!“ Die Erzählung ist, obgleich gut verbürgt, doch verwunderlich. Denn die Variationen sind durch Skizzen zwischen den Arbeiten an den Rasumowsky-Quartetten als 1806 geschrieben festgestellt. Zu den „fatalen alten Sachen“ zählen sie keinesfalls. Doch ist ihnen ja freilich eine gewisse Trockenheit und äußerlich technisches Gebahren nicht abzustreiten. Das an die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts (Händel) gemahnende Thema ist ein durch eine mit altertümlichen Schleifern verbrämte reizlose Melodie verdeckter Basso ostinato von 8 Takten:



und das ganze Werk daher eine Chaconne und zwar eine ganz streng durchgeführte. Es ist nur ein paar Mal das as des 5. Taktes ignoriert oder hat mit dem a seinen Platz gewechselt (Variationen 5, 7, 8, 9, 10, 17, 18, 19, 20, 22, 24, 26, 27, 28, 31) und einige Male ist durch Wiederaufnehmen der Oberstimme des Themas der Schein geweckt, daß es sich um Variation einer Melodie handelt, so vor allem in dem Maggiore (12—16), das den Ostinato stärker verleugnet. Daß wir es aber mit einem sehr ernstgemeinten reifen Werke Beethovens zu tun haben, steht doch außer allem Zweifel.

Das Klavierkonzert Op. 58 in G setzt Schindler ins Jahr 1804, „nach einer von F. Ries gegebenen Notiz“; die neue Ausgabe des Breitkopf-Härtelschen Verzeichnisses (S. 197) sagt: „Das Concert war fertig i. J. 1805“, ohne eine Autorität zu nennen. Wenn sie zum Beweise nicht etwa auf eine bessere als auf Ries sich stützen sollte, dann werden wir ziemlich zuversichtlich die Meinung festhalten dürfen, daß dieses Werk bis zum Herannahen der Konzertsaison gegen Ende des Jahres 1806 unvollendet blieb. Doch korrespondierte Beethoven schon im Frühjahr 1806 durch Karl mit Hoffmeister wegen des Verlages (er verlangt in dem Briefe vom 27. März 1806 600 fl. für „Christus am Ölberg“ und das Konzert zusammen); ein Beweis, daß es fertig war, ist das freilich nicht, aber daß es in Arbeit war, geht doch wohl daraus hervor. Jedenfalls ist durch die Zeitungsberichte festgestellt, daß im März 1807 zwei Subskriptionskonzerte ausschließlich mit Beethovenschen Werken veranstaltet wurden „in einer sehr gewählten Gesellschaft, welche zum Besten des

Verfassers sehr ansehnliche Beträge subskribiert hat" (Allg. Mus. Ztg. 27. Febr. 1807). Die Konzerte fanden in der Wohnung des Fürsten L. (wahrscheinlich Lobkowitz) statt (Journal des Luxus und der Moden, Anfang April 1807). In einem dieser Konzerte spielte Beethoven erstmalig das G-Dur-Konzert, ein zweites Mal spielte er es in seinem Konzert am 22. Dezember 1808. Weitere Aufführungen desselben in Wien sind bei Lebzeiten Beethovens nicht erfolgt; 1809 sollte es Friedrich Stein spielen, wurde aber damit nicht fertig (Ries, Not. S. 114). Das ist sehr wohl glaubhaft. Ries, der 1809 nach Wien zurückkehrte, erzählt weiter, daß eigentlich er binnen 5 Tagen das Konzert studieren und spielen sollte, aber ablehnte. Reichardt hörte es 1808 von Beethoven selbst, „ein neues Pianofortekonzert von ungeheurer Schwierigkeit, welches Beethoven zum Erstaunen brav in den allerschnellsten Tempis ausführte". In der Tat ist selbst von dem C-Moll-Konzert zum G-Dur-Konzert ein gewaltiger Schritt, aber nicht nur in technischer Beziehung. Bei einem Manne wie Reichardt darf man auch voraussetzen, daß er bei seinem Urteile nicht nur die technischen Schwierigkeiten im Auge hatte. Das C-Moll-Konzert ist doch im ganzen viel kompakter, derber geartet als das duftige, die Ineinanderarbeitung von Klavier und Orchester auf eine wahrhaft ideale Höhe führende G-Dur-Konzert. Die alten Begriffe von Solo und Tutti wollen da gar nicht mehr passen, in dem wehmutgetränkten Andante sind sie tatsächlich ganz aufgehoben und ist — wohl zum ersten Male überhaupt, — das Klavier im Wechselspiel mit dem Orchester (allerdings nur den Streichinstrumenten) als Träger des eigentlichen Ausdrucks zum Siege geführt. Keine Kombination von Bläsern wäre imstande, seine Rolle zu ersetzen bei dem Vortrag der schlichten Harmonien, die so intensiv zum Herzen sprechen, wie vielleicht nichts, was vordem geschrieben ist. Aber auch in dem ersten Satze ist alles in Gesang aufgelöst, so daß es als Blasphemie erscheint, überhaupt irgendwo von Passagen zu reden — der Abstand von der Cembalo-Musik des 18. Jahrhunderts ist ein ungeheuerer geworden, das Klavier hat sich zum Herrscher über alle anderen Instrumente ausgewachsen. Zum Siege hatte es zwar schon Mozart gebracht; aber daß es auch erschüttern kann, und daß es aller Nüancen des Ausdrucks mächtig ist, vom zarten Flüsterton bis zum donnernden Tosen, daß es imstande ist, einen ganz erstaunlichen Glanz zu entfalten, das hat der Welt doch erst Beethoven gezeigt. Dabei hat es von der Durchschlagskraft und dem prickelnden Reize des Cembalo nichts verloren — es wurde schon darauf hingewiesen, wie gerade Beethoven das Stacato des Klaviers

als besondere Farbe wieder in den Vordergrund gezogen hat. Wenn auch gerade das G-Dur-Konzert weniger die Erhaltung des Cembalo auch im Pianoforte als vielmehr die Umbildung desselben zum Pianoforte belegt und als Ganzes mehr weich lyrisch als dramatisch gehalten ist, so steht es doch neben dem Es-Dur-Konzert als Gipfelpunkt der Klavier-Konzertmusik bis heute unerreicht da. Was die Nachfolger haben hinzubringen können, beschränkt sich auf Äußerlichkeiten und einzelnes Detail, das für die Wertung im Ganzen nicht genügend in die Wage fällt, um Beethoven die Palme streitig machen zu können.

Marx leitet seine Besprechung der Quartette Op. 59 mit einer seltsamen Reflexion über die Begleitgeräusche der Streichinstrumente ein, aus der ein paar Zeilen ausgezogen seien (II. 39): „Mag man die Streichinstrumente noch so zart behandeln, immer lassen sie den Beiklang des reibenden Bogen hören, der bei rauherem Hervortreten als ‚Kratzen' bezeichnet wird, der bisweilen charakteristisch, öfter störend ist. Dieser Beiklang schwindet aber, vermindert sich bei vielfacher Besetzung ... das Instrument reinigt und verklärt sich gleichsam ... jener Beiklang des reibenden Bogens verleiht (im einfach besetzten Quartett) den Instrumenten einen eigentümlichen Charakter ... jeder dieser mechanischen Rucke trifft das Gehör, sie nagen ... am Nerven und affizieren damit die Seele des Hörenden, ganz abgesehen vom geistigen Inhalt der Komposition ... der Komponist durchlebt dieselbe Wirkung im Momente des Schaffens, da seine Phantasie ihm den Klang, wie er hervortreten wird, vorspiegelt. Er ist von Anfang an nervös affiziert — und das wirkt bestimmend auf die Komposition." Man wird wohl mit Recht Bedenken tragen, Marx auf diesem bedenklichen Pfade der pathologischen Wertung der Klangfarbe der Streichinstrumente zu folgen; immerhin ist aber sein Versuch interessant, die starken Eindrücke zu erklären, welche die so beschränkte Klangfülle des Streichquartettes hervorzubringen vermag. Sein Raisonnement enthält aber einen Trugschluß, nämlich in der Annahme einer „Reinigung" des Streicherklanges bei mehrfacher Besetzung; von einer solchen könnte doch nur die Rede sein, wenn alle Mitspielenden absolut gleich intonierten, was natürlich leider unmöglich ist. Wir stehen da vor dem die Musikpsychologie angehenden Problem, daß unser Ohr imstande ist, Tongebungen von annähernd gleicher Höhe für solche gleicher Tonhöhe zu nehmen, worauf allein die Möglichkeit beruht, sich mit den unvermeidlichen Mängeln der Intonation besonders bei größeren Massen zusammen Musizierender abzufinden. An die Stelle des mathematischen

Punktes der richtigen Intonation tritt ein materieller Punkt, ein Linienstück, die einzelne Tongebung greift nach Höhe und Tiefe über die exakte Bestimmung hinaus. Im Orchester wird daher der Ton viel stärker materialisiert als in der Kammermusik, die Linien vergröbern sich und die mechanische Wirkung des Klanges auf das Gehörorgan kommt in weit höherem Maße zur Geltung als in der einfach besetzten Kammermusik und ganz besonders in dem auf möglichst gleiche Klangfarbe beschränkten Streichquartett. Bei der solistischen Besetzung (im Quartett) tritt der Klangreiz in ganz eminentem Maße zurück hinter die Auffassung der logischen Beziehungen der Töne, die Farbe ist von durchaus untergeordneter Bedeutung gegenüber der Zeichnung. Ein geschickt instrumentiertes Orchesterwerk kann noch gefallen trotz Armut an Ideen; ein inhaltloses Quartett wird als schal und gemein ohne weiteres abgelehnt. Damit ist natürlich nicht gesagt, daß die Klangfarbe im Quartett keinen Anteil mehr an der Wirkung hätte, wohl aber wird daraus verständlich, warum das Quartett ängstlich meiden muß, orchestral zu werden: unfehlbar macht sich sonst seine Beschränktheit fühlbar. Was Marx vorgeschwebt hat, ist eben doch nur die für den Geist des Quartetts unabweisliche Verinnerlichung, Vergeistigung, der Verzicht auf die starken äußerlichen Effekte. Wirkungen, wie sie ein einzelner, langhallender Hornton hervorbringt oder der Schmetterklang der Trompete, die Wucht der Posaune, sind eben dem Quartett gänzlich versagt. Aber man mache sich auch klar, daß im Quartett schon das Flageolet der Violine durch seine Erinnerung an den Pfeifenklang als Inkonsequenz auffällt, weil es eine vereinzelte Farbenwirkung hervorruft, die als Fleck empfunden wird. Es fällt aus dem Stil, zeigt ein Mittel, dessen reichlichere Verwendung durch die Gattung ausgeschlossen ist. Also nicht irgendwie krankhaft nervös gereizt, sondern im Gegenteil dem Gebiete der physischen Reizungen möglichst entrückt, vergeistigt, immateriell ist die Quartettmusik. Wirft man von diesem Standpunkte aus einen Blick auf die Beethovenschen Quartette in ihrer chronologischen Ordnung, so wird man erkennen, daß für die ersten derselben allenfalls noch eine Bearbeitung für Orchester oder eine Mischung von Streich- und Blasinstrumenten denkbar wäre, daß aber ein solcher Gedanke immer absurder erscheint, je weiter man in der Reihe der Quartette vorwärtsschreitet.

Die Komposition der drei Quartette Op. 59 ist wahrscheinlich ganz in das Jahr 1806 zu setzen. Graf Rasumowsky wird Ende 1805 Beethoven um die Komposition derselben gebeten haben; wenigstens beruft sich Lenz auf einen Brief von Karl Holz vom 16. Juli 1857 „der die Composition derselben

positiv ins Jahr 1805 setzt und dem das bekannt sein muß". Beweiskräftiger ist die Aufschrift auf dem Autograph des 1. Quartetts (im Besitz von P. Mendelssohn): „Angefangen 26. May 1806." Skizzen zum 2.—4. Satze des ersten Quartetts stehen zwar im ‚Leonoren-Skizzenbuch' (von 1804 bis Anfang 1805) aber auf zwei Blättern, die eigentlich nicht in dasselbe gehören „und durch Zufall oder aus Versehen in dasselbe hineingerathen sind" (Nottebohm, II. Beeth. S. 79); weitere Skizzen zu denselben Sätzen und zum 2. und 3. Quartett stehen auf 21 Blättern im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde (Thayer, Verz. Nachtr. S. 31; vgl. S. 571).

Daß die drei Quartette wahrscheinlich noch im Laufe des Jahres 1806 fertig geworden sind, geht daraus hervor, daß schon am 27. Februar 1807 der Wiener Korrespondent der Allg. Mus. Ztg. (IX. 400) dieselben gehört hat (s. unten S. 536).

In Druck erschienen dieselben Anfang 1808 (angezeigt vom Industriekontor in der Wiener Zeitung am 9. Januar). Da wahrscheinlich Graf Rasumowsky sie für ein Jahr als ausschließliches Eigentum erhielt, so wird die Annahme stimmen, daß sie Ende 1806 fertig wurden.

Lenz schreibt über das Werk (IV. 20), „Die Quartette beruhen auf russischen Nationalmelodien, ihrem größeren und wichtigeren Theile nach auf einer dem Charakter dieser Motive assimilirten freien Erfindung, zu welcher in den russischen Motiven und der Dedication des Werkes die Veranlassung gegeben war. Der Gedanke, im Quartett, das selbstständige Erfindung voraussetzt, fremdländische Themas zu behandeln, war Beethoven gewiß vom Grafen Rasoumowsky gekommen. Man erklärt sich so am besten, wie dem Künstler zu einer Zeit, wo man in Deutschland von russischen Themas kaum mehr als die ‚Schöne Minka' kannte, diese Themas zugänglich geworden waren." Dazu mag bemerkt werden, daß der Gedanke, Volksmelodien als Themen zu verwenden, bei Beethoven keineswegs neu war; ohne uns auf die von Haydn, Pleyel, Kozeluch gegebenen Beispiele zu beziehen, war er ihm ja selbst von Thomson proponiert worden, und was russische Melodien anbetrifft, so hätte er die Allgemeine Musik. Zeitung sehr nachlässig lesen müssen, um nicht seine Neugierde durch die Aufsätze über russische Musik, welche in jener Zeitung im Jahre 1802 erschienen, erweckt zu sehen; und diese Neugierde zu befriedigen, konnte bei dem beständigen Verkehre zwischen Wien, Moskau und St. Petersburg keine Schwierigkeit haben. Czerny schreibt: „Er machte sich damals anheischig, in jedes Quartett eine Russische Volksmelodie einzuflechten." Lenz jedoch,

selbst Russe und Musiker, sagt: „Die russischen Themas beschränken sich auf das Finale des 1. und den 3. Satz des 2. Quartetts.“ Czernys Autorität kann in diesem Falle kaum bestritten werden; doch darf man in diesem Falle wohl annehmen, daß der Komponist aus eigenem Antriebe diese beiden Themen aufgenommen habe, um Rasumowsky eine Höflichkeit zu erzeigen. „Das Adagio, E dur im 2ten Rasoumowskyschen Quartett“, sagt Czerny in O. Jahns Notizen, „fiel ihm ein, als er einst den gestirnten Himmel betrachtete und an die Harmonie der Sphären dachte.“

Nottebohm (II. Beeth. 90) teilt die beiden von Beethoven benutzten russischen Volksmelodien mit aus einer von Iwan Pratsch herausgegebenen Sammlung, die Beethoven vorgelegen hat:

Die erste bildet, ganz getreu nach F-Dur transponiert, das Hauptthema des Finale des ersten Quartetts, die zweite, ebenso getreu nach E-Dur transponiert, das des Trio (Maggiore) des dritten Satzes des zweiten Quartetts (nur im 3/4-Takt notiert und mit Pausen, die den Staccatovortrag bedingen [eine hübsche kleine Fuge]).

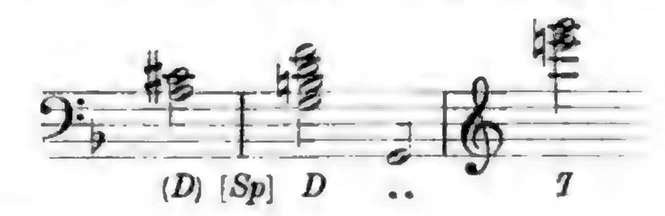
Nicht mit Unrecht zieht Lenz (a. a. O. S. 19) Lessings Ausspruch an: „Kein Maler kann einen edleren Kopf zeichnen als seinen eignen“ als „Ausdruck des jedem Menschen innewohnenden Rechts an der eigenen Persönlichkeit. Mit diesem Rechte an sich giebt uns Beethoven seinen Kopf in Op. 59, ohne sich darum zu bekümmern, wie derselbe sich gegen den Kopf von Haydn und Mozart dabei ausnehme!“

In der Tat, der eckige, knorrige, halsstarrige Niederländer Beethoven steht gleich im ersten Satze leibhaftig vor uns. Da ist ein Spiel mit durchgehaltenen Tönen getrieben, das sowohl den berühmten Takt

am Ende der Durchführung der Eroica, als das durchgehaltene es der Holzbläser im Andante der fünften Symphonie in Schatten stellt. Sechs und einen halben Takt werden zunächst a c' in Bratsche und zweiter Violine fortgesetzt in Achteln angegeben, während die vom Cello vorgetragene Hauptmelodie ganz offenbar mehrmals die Harmonie beugt, und in einem Moment, wo man es am wenigsten erwartet, tritt dann für weitere elf Takte b an die Stelle des a, und der Dominantakkord wird allmählich voller, während die erste Violine die Melodie weiterspinnt (die eigentlichen Harmonien wären etwa: Takt 1—4 Tonika, 5—6 Subdominante, 7—8 Dominante, 9—10 Subdominante, 11—14 Dominante, 15—16 Tonika, 17 Subdominante, 18 Dominante, 19 Tonika). Und doch — wer möchte heute statt dieser halsstarrigen Versteifung auf 6 1/2 Takte a c und 11 1/2 Takte b c etwas Anderes, Glattes, Normales hören? Beim Übergange zum zweiten Thema ist dem Schluß auf dem C-Dur-Akkord ein Halbschluß auf G angehängt, der in einem abwechselnd durchgehaltenen und mit fis verzierten g der zweiten Violine endet, zu welchem die Sequenzbildung erklingt:

Aber das sind nicht die einzigen Dornen des Satzes (beide kehren wieder). Der zweite Kernsatz des ersten Themas ist gleichfalls eine harte Nuß:

desgleichen die wie ins Leere tappenden Harmonien vor den Epilogen:

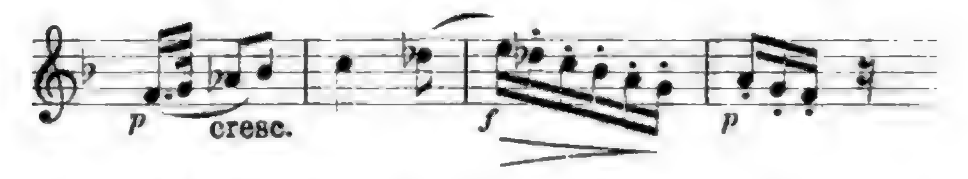


(in der Durchführung noch komplizierter) usw. Und doch, wer diesen eigenartigen, diffusen Stil erst einmal kennen gelernt hat, wird ihn mit immer steigendem Interesse genießen.

Der zweite Satz mit seinen sukzessiven viertaktigen Soli der vier Instrumente (Vc., 2. V., Vla., 1. V.) pp staccato, könnte wohl als der Volksmusik abgelauscht gelten:

Nebenbei bemerkt ist dies ein weiteres Beispiel der Transposition der Anfangskadenz in die große Untersekunde (wie in Op. 31 I und Op. 53 zu Anfang). Vgl. die Bemerkungen S. 450 ff.

Entzückend ist das kleine Kernsätzchen bei p dolce. Und ob nicht hie und da doch noch ein von Lenz und anderen nicht identifiziertes russisches Thema verborgen ist? Z. B. könnte man in dem:



gewiß ein solches vermuten.

Daß Beethoven auf die Miniatur-Ideen dieses Satzes große Stücke hielt, beweist die lange Ausdehnung desselben. Von hoher Schönheit ist das Adagio, das ganz prächtig durchgearbeitet ist mit breiter Auseinanderlegung der vier Stimmen über das gesamte Tongebiet von C bis c^4.

Eine nähere Darlegung des Aufbaues kann leider hier nicht gegeben werden. Was von dem Schlußsatze nicht von Beethoven selbst ist (das Thème russe), vergißt man nach wenigen Takten über seiner Kunst der Verarbeitung.

Die Perle des E-Moll-Quartetts ist das Allegretto (vivace) mit seiner durchgeführten komplementären Rhythmik:

das Duftigste, was vielleicht überhaupt in der Art geschrieben worden ist. Die Fuge über das russische Thema (Trio) führt gleich ein Triolenkontrapunkt zu demselben ein, der streng durchgeführt wird. Der Rückgang zum Hauptteile ist durch allmähliche Verlangsamung der Gegenstimme (Triolen, Achtel, Viertel) meisterhaft vermittelt. Den Leitstern des Finale bildet der frappante C-Dur-Anfang des Kopfthemas (Parallele der Subdominante) mit seinem zwingenden Übertritt in den Quartsextakkord auf H, der allemal die Haupttonart wieder feststellt.

Die schon im D-Dur-Quartett Op. 18 III im ersten Satze auffällig hervortretende Arbeit mit einem zwar dem Kopfthema angehörigen, aber bald außerhalb desselben selbständig auftretenden und fortgesetzt eine bedeutsame Rolle gegenüber der sonstigen Thematik spielenden Motiv begegnet uns wieder im ersten Satze des dritten Quartetts von Op. 59. Wie dort das

der Angelpunkt des Ganzen. Natürlich treten hier wie dort eine Reihe selbständiger thematischen Bildungen auf, die damit nichts zu tun haben, aber immer wieder greift dieses abgestoßene Auftaktviertel mit folgenden langen Noten ein, eine Spannung mit nachfolgender Lösung bringend. Sehr intim geartet ist das Andante con moto quasi Allegretto (A-Moll). Seine Wirkung hängt durchaus vom Treffen des richtigen Tempo ab; Verschleppen zerstört dieselbe ebenso unfehlbar wie zu schnelles Tempo. Man empfinde die ♩. als Zählzeiten normaler Mittelgeltung (75 M. M.). Vor allem ist aber eine gedeckte Tongebung (mezzavoce) als Grundfarbe unerläßlich, innerhalb deren die *f* und *sf* nur aufleuchten, ohne sie zu erhellen. Man beachte wohl, daß in dem ganzen Satze kein *f* vorkommt, daß für mehr als eine Note gilt. Die gewaltige Fuge, welche das Werk abschließt, sprengt ein wenig den Quartettstil, wie leicht an den mehrfachen andauernden *f*- und *ff*-Stellen mit Doppelgriffen, aber auch an den zahlreichen Führungen beider Violinen in Oktaven zu sehen ist. Daß der Satz orchestral besetzt (womöglich mit verstärkenden Bläsern für die Akzente) oder aber für Orgel in ganz anderem Maße zur Geltung kommen würde,

als mit den beschränkten dynamischen Mitteln des Quartetts, ist sicher. Eine gewisse Verwandtschaft der Schlußfuge von Brahms' Variationen über ein Thema von Händel mit dieser Fuge wird man leicht erkennen.

Kein Werk von Beethoven hat vielleicht eine mehr entmutigende Aufnahme bei den Musikern gefunden, als diese jetzt so berühmten Quartette. Wir wollen eine freundlich gesinnte gleichzeitige Stimme hören. Der Korrespondent der Allg. Mus. Ztg. schreibt am 27. Februar 1807: „Auch ziehen drei neue, sehr lange und schwierige Beethovensche Violinquartetten, dem Russischen Botschafter, Grafen Rasoumowsky zugeeignet, die Aufmerksamkeit aller Kenner an sich. Sie sind tief gedacht und trefflich gearbeitet, aber nicht allgemein faßlich — das 3te aus C dur etwa ausgenommen, welches durch Eigenthümlichkeit, Melodie und harmonische Kraft jeden gebildeten Musikfreund gewinnen muß"; und eine auf die Herausgabe bezügliche Notiz vom 5. Mai spricht im gleichen Tone: „In Wien gefallen Beethovens neueste, schwere, aber gediegene Quartetten immer mehr; die Liebhaber hoffen sie bald gestochen zu sehen."

Aber die Musiker! Czerny erzählte Jahn folgendes: „Als Schuppanzigh das Quartett Rasoumowsky in F zuerst spielte, lachten sie und waren überzeugt, daß B. sich einen Spaß machen wollte, und es gar nicht das versprochene Quartett sei." Und Dolezalek erzählt, daß, als er sich diese Quartette kaufte, Gyrowetz gesagt habe: „Schade um das Geld!" Besonders das Allegretto vivace des ersten dieser Quartette war lange ein Stein des Anstoßes. „Als zu Anfang des Jahres 1812", sagt Lenz „im musikalischen Zirkel des Feldmarschalls Grafen Soltikoff in Moskau der Satz zum ersten Male versucht wurde, ergriff Bernhard Romberg, der größte Violoncellist seiner Zeit, die von ihm gespielte Baßstimme und trat sie, als eine unwürdige Mystifikation, mit Füßen. Das Quartett wurde bei Seite gelegt. Als dasselbe einige Jahre später im Hause des Geheimraths Lwoff, Vaters des berühmten Violinspielers, in St. Petersburg ausgeführt wurde, wollte sich die Gesellschaft vor Lachen ausschütten, als der Baß sein Solo auf einer Note hören ließ. Das Quartett wurde wieder bei Seite gelegt."

Thomas Appleby, der Vater des an mehreren früheren Stellen genannten Herrn, war eine Hauptautorität in der musikalischen Gesellschaft zu Manchester in England und erster Direktor der Konzerte daselbst. Clementi schickte ihm in der Regel die ersten Exemplare seiner neu herausgegebenen Werke. Sein Sohn lernte als Knabe die Violine und wurde in früher Jugend ein leidenschaftlicher Bewunderer Beethovens.

Als diese Quartette in London bekannt wurden, schickte Clementi Herrn Appleby ein Exemplar; sie wurden geöffnet und aufs Klavier gelegt. Am folgenden Tage besuchten ihn Felix Radicati und seine Gattin, Mad. Bertinotti[1]), und brachten Briefe; sie waren auf einer Konzertreise. Während der Unterhaltung ging der Italiener ans Klavier, nahm die Quartette, und als er dieselben angesehen hatte, rief er ungefähr folgendes aus: „Haben Sie diese hier auch bekommen? Beethoven, wie die Welt sagt und ich glaube, ist musiktoll; das hier ist keine Musik. Er zeigte sie mir im Manuskript, und auf seine Bitte schrieb ich einige Fingersätze hinein. Ich sagte ihm, daß er sicherlich diese Werke nicht für Musik ansehen könne, worauf er mir antwortete: ‚O, sie sind auch nicht für Sie, sondern für eine spätere Zeit!'" Der junge Appleby glaubte trotz Radicati an dieselben, und er hatte seine Partie schon oft vollständig durchgespielt, als sein Vater Spieler für die anderen Instrumente in sein Haus einlud. Man versuchte das erste in F. Das erste Allegro wurde von allen mit Ausnahme von Appleby für eine „verrückte Musik" erklärt. Beim Schlusse des Violoncellsolos auf einer Note brachen alle in Lachen aus; die folgenden vier Takte fanden sie übereinstimmend schön. Der Organist Sudlow, welcher den Baß spielte, fand in der Hälfte dieses zweiten Satzes, welchen sie zu spielen fortfuhren, soviel zu bewundern und zugleich zu verurteilen, daß er ihn als „Flickwerk eines Wahnsinnigen" bezeichnete. Sie gaben den Versuch auf, weiter zu spielen, und erst 1813 hörte der junge Appleby die Quartette in London ganz und fand sie, wie er von Anfang geglaubt hatte, ihres Meisters würdig.

Wenn auch schon die beiden Violinromanzen Beethoven als berufenen Komponisten für die Violine als Soloinstrument dokumentiert hatten, so war er doch durch die Symphonie und die Quartette mit deren reicher Ausdrucksfähigkeit immer mehr vertraut geworden, so daß er Ende 1806 mit einem Werke großen Stiles hervortreten konnte, welches die Violine in ähnlicher Weise zur Aussprache des Hauptinhaltes in den Vordergrund stellt, wie die Klavierkonzerte das Klavier, nämlich Op. 61 (wie die Aufschrift auf dem im Besitz der Wiener Hofbibliothek befindlichen Autograph lautet), »Concerto par Clemenza pour Clement, primo Violino e Direttore al Theatro a Vienne, dal L. v. Bthvn. 1806«, oder, wie es in dem

---

[1]) Radicati war ein namhafter Violinspieler. Sein Quartett Op. 15 wird in der A. M. Z. XI. S. 587 ungünstig besprochen. Seine Frau war Sängerin; sie debütierte an der Hofoper zu Wien in Zaira, einer italienischen Oper von Federici, am 25. Juli 1805, und sang in Paers Sargino am 25. Febr. 1807.

Programm zu Franz Clements Konzert vom 23. Dezember (im Theater an der Wien, heißt: „Ein neues Violinconcert von Hrn. Ludwig van Beethoven, gespielt von Hrn. Clement [1]).“ Als Dr. Bartolini Jahn erzählte, daß Beethoven mit bestellten Arbeiten in der Regel erst ganz zuletzt fertig wurde, führte er das Konzert als Beispiel an, und ein anderer gleichzeitiger Zeuge teilt mit, daß Clement sein Solo ohne vorherige Probe a vista spielte.

Joh. Nep. Möser, beim Obristhofmarschallamt angestellt, nahm in jenen Jahren eine Stellung in der Gesellschaft und literarischen Welt von Wien ein, welche einen offenen Bericht aus seiner Feder über die allgemeine Stimmung sehr wertvoll und glaubwürdig macht. Dies gilt besonders von seiner Anzeige von Clements Konzert in der damals neu gegründeten Theaterzeitung. Wir geben hier einen Teil derselben.

„Der vortreffliche Violinspieler Klement spielte unter anderen vorzüglichen Stücken, auch ein Violinconcert von Beethhofen, das seiner Originalität und mannigfaltigen schönen Stellen wegen mit ausnehmendem Beifall aufgenommen wurde. Man empfing besonders Klements bewährte Kunst und Anmuth, seine Stärke und Sicherheit auf der Violin, die sein Sclave ist, mit lärmendem Bravo. — — Ueber Beethhofens Concert ist das Urtheil von Kennern ungetheilt; es gesteht demselben manche Schönheit zu, bekennt aber, daß der Zusammenhang oft ganz zerrissen scheine, und daß die unendlichen Wiederholungen einiger gemeinen Stellen leicht ermüden könnten. Es sagt, daß Beethhoven seine anerkannten großen Talente gehöriger verwenden und uns Werke schenken möge, die seinen ersten Symphonieen aus C und D gleichen, seinem anmuthigen Septette aus Es, dem geistreichen Quintette aus D dur [2]) und mehreren seiner frühern Compositionen, die ihn immer in die Reihe der ersten Componisten stellen werden. Man fürchtet aber zugleich, wenn Beethhofen auf diesem Weg fortwandelt, so werde er und das Publicum übel dabei fahren. Die Musik könnte so bald dahin kommen, daß jeder, der nicht genau mit den Regeln und Schwierigkeiten der Kunst vertraut ist, schlechterdings gar keinen Genuß bei ihr finde, sondern durch eine Menge unzusammenhängen-

---

[1]) Demselben ging in dem betreffenden Konzert eine „vortreffliche Ouvertüre von Méhul“ voraus, und es folgten ausgewählte Stücke von Mozart, Cherubini und Händel; den Schluß bildete eine „Phantasie vom Konzertgeber“.

[2]) Die wörtliche Übereinstimmung ganzer Sätze (auch mit dem Fehler in der Angabe der Tonart des Quintetts) mit dem S. 459 f. mitgeteilten Bericht des „Freimütigen“ über die Erstaufführung der Eroica legt nahe, auch für jene Möser als Verfasser anzunehmen.

der und überhäufter Ideen und einen fortwährenden Tumult einiger Instrumente, die den Eingang charakterisiren sollten, zu Boden gedrückt, nur mit einem unangenehmen Gefühl der Ermattung das Concert verlasse. Dem Publicum gefiel im Allgemeinen dieses Concert und Clements Phantasieen außerordentlich. — —"

So weit übertraf also damals das Publikum die Kenner in der richtigen Schätzung Beethovens. Tempora mutantur.

Obgleich Beethoven Clement als Spieler hochschätzte, zeigte doch das Konzert, als es 1808 in Druck erschien, die Widmung an Stephan von Breuning, und die von Beethoven selbst besorgte Bearbeitung als Klavierkonzert wurde dessen Frau zugeeignet (à Madame de Breuning, née Noble de Wering), ein Beweis, wie eng sich Beethoven dem alten Freunde wieder dauernd angeschlossen hatte. Beide erschienen im Industriekontor (angezeigt 10. Aug. 1808).

Angesichts des hohen Ranges, den Beethovens einziges Violinkonzert in der Solo-Violinliteratur einnimmt — es steht tatsächlich bis heute unbestritten an erster Stelle — erübrigt es, sich über seine Schönheiten zu verbreiten; jedermann kennt es und liebt es wegen seines hohen musikalischen Gehaltes, der auch alles virtuose Beiwerk ebenso wie in den Klavierkonzerten vollständig durchdringt. Wenn Wasielewski sagt (Beethoven II. 41), daß das Violinkonzert bezüglich des Gehaltes nicht ganz die Höhe der beiden letzten Klavierkonzerte erreiche, so wird man diese Schätzungsweise ablehnen müssen. Wasielewski übersieht dabei die ungleich beschränkteren Mittel der Violine gegenüber dem Klavier; ein Rivalisieren der Violine mit dem Orchester ist ja für die Violine durch ihre Verweisung auf die obere Hälfte des Tongebietes ausgeschlossen. Durch die fast absolute Unmöglichkeit, bei den Soli selbst die Harmonie zu fundamentieren, ist die Violine gezwungen, auch wenn sie solistisch hervortritt, doch ein oder das andere Orchesterinstrument zu Hilfe zu bitten, und es ist bewundernswürdig, wie diskret Beethoven diese Aufgabe gelöst hat. Niemals kann aber die Violine so vom Orchester losgelöst werden, wie das Klavier, unter allen Umständen bleibt das Schlußergebnis beim Violinkonzert die solistische Herausstellung der überlegensten und vollkommensten Orchesterstimme; die Zugehörigkeit des Instruments zum Orchester selbst wird niemals ganz aus den Augen verloren. Erstaunlich bleibt aber die Leistung, daß es Beethoven gelungen ist, diese Rolle der Violine durchzuführen, ohne daß der symphonische Charakter auch nur einen Moment durch virtuosenhaftes Gebahren in Frage gestellt wird. Wenn

schon lange vor ihm die Violine als die eigentliche Seele, die berufene Hauptstimme des Orchesters erkannt war, der gegenüber hohe Bläserstimmen nur in zweiter Linie und vorübergehend in Frage kommen können, so ist die Soloviolinе des Beethovenschen Konzerts wiederum die beredte Sprecherin im Namen des Tutti der Violinen. Mag sie in den höchsten Lagen wie eine Engelstimme den Gesang aller Instrumente übertönen, wie in verschiedenen Stellen des ersten Satzes, oder mit dem sonoren Altklange der G-Saite überraschen, wie zu Anfang des Schlußsatzes, immer wird sie als die höchste Blüte des Orchesters selbst bewundert werden, nicht aber demselben als Rival gegenüberstehen.

Skizzen, die Anlaß gäben, Elemente des Konzerts in frühere Zeit als 1806 zurückzuverweisen, sind nicht nachweisbar. Die Arbeit scheint vielmehr ganz in das Jahr 1806 zu gehören und parallel mit Arbeiten an der C-Moll-Symphonie und der Violoncellsonate Op. 69 gegangen zu sein (Nottebohm, II. Beeth. 532 ff.). Interessante Nachweise, daß die Bearbeitung für Klavier Beethoven zur Wiederherstellung einiger Fassungen der Violinstimme geführt hat, welche (vielleicht unter Einwirkung Clements) für die Drucklegung des Violinkonzertes vereinfacht (erleichtert) wurden, gibt Nottebohm unter LXVI der II. Beethoveniana (S. 586 ff.).

Die Reihe der in diesem Jahre veröffentlichten Werke Beethovens ist nicht groß. Es sind:

»LI^me Sonate pour le Pianoforte« F-Dur (Op. 54), angezeigt am 9. April in der Wiener Zeitung durch das Kunst- und Industriekontor (vgl. S. 452 ff.).

Grand Trio pour deux Hautbois et un Cor Anglais, C-Dur, angezeigt von Artaria u. Co. am 12. April, ohne Opuszahl (vgl. S. 42 f.).

Andante favori für Klavier, F-Dur (vgl. S. 449), die III. Symphonie (Eroica) Op. 55, dem Fürsten Lobkowitz gewidmet, angezeigt vom Kunst- und Industriekontor am 29. October.

Außer diesen Werken zeigte Johann Traeg am 18. Juni noch an: 6 grandes Sonates pour le Pianoforte, Violon obligé et Violoncello ad lib., Op. 60 No. 1—2 (Arrangements der Quartette Op. 18) sowie 3 grands Trios p. le Pianoforte, Violon et Violoncello, Op. 61 No. 1 (Arrangements der Trios Op. 9). Über den Urheber dieser Arrangements belehrt uns ein Brief Simrocks an Beethoven vom 21. Mai 1806, um welche Zeit, wie sein Inhalt ergibt, auch die übrigen Nummern bereits fertiggestellt waren. Simrock schreibt: „Ferdinand Ries hatte zur Probe eines Ihrer Violin Quartetten Op. 18 mit Violin und Violoncello arrangirt,

daß es mich bestimmte solche alle 6 unter Op. 60 No. 1, 2, 3, 4, 5, 6, herauszugeben. Von den 2 ersten Op. 60 habe ich, um Sie damit angenehm zu überraschen, C. Träg bereits aufgetragen, Ihnen ein Exemp. zuzustellen, welches Sie wahrscheinlich werden erhalten haben; die übrigen sind auch schon für Sie abgegangen, ich hoffe, Sie werden Ihren vollkommenen Beifall erhalten. Daß ich Op. 60 und 61 angegeben habe, bitte ich Sie mir zu Gute zu erhalten, ich wußte nicht, wie weit Ihre Originalien vorgerückt waren, und da bereits mehrere Ihrer Originale für's Clavier arrangirt, z. B. die Serenaden, mit einer fortschreitenden No. bezeichnet worden, ohne zu bemerken, daß es Uebersetzungen sind, so glaubte ich nicht gegen Ihren Willen zu sündigen, wenn ich es ebenso machte, um so mehr da dieses wahrscheinlich schon geschehen war, um das Vorurtheil vieler Liebhaber zu verscheuchen, die, sobald sie das Wort Arrangé auf dem Titel sehen, glauben, es könne nicht gut sein! Wenn die Werke eines Pleyels so vieler Veränderungen werth gefunden worden, so verdienten es wahrhaftig die Ihrigen hundertmal mehr, dies war nicht blos Vorliebe zu Ihren Compositionen, auch innere Ueberzeugung, den guten Geschmack Ihrer vortrefflichen Compositionen allgemeiner zu machen, und unter ein weit ausgedehnteres Publicum zu bringen, bestimmte mich Ihre vortreffliche Quartette und Trio, die so selten als solche gut gespielt werden, in einem anderen Gewand unter das Publicum zu bringen, um diese Werke am Clavier auch zu bewundern, und schätzen zu lernen."

Ob Beethoven durch dieses Verfahren von Ries und Simrock wirklich angenehm überrascht war, darf billig bezweifelt werden. —

Die Opuszahlen 60 und 61 betrachtete er als noch unbesetzt und gab sie der B-Dur-Symphonie und dem Violinkonzert.

Fünfzehntes Kapitel.

Fernere persönliche Beziehungen Beethovens in diesen Jahren.

Wer mit Weib und Kind dauernd an einem Orte wohnt, findet sich in der Regel bei vorrückenden Jahren als Glied eines kleinen Kreises alter Freunde; ergraute Häupter, umgeben von ihren Nachkommen, den Erben der elterlichen Freundschaften, sitzen an den nämlichen Tischen und treiben ebendaselbst ihre Scherze, wo sie sich auch im Frühling ihres Lebens versammelt hatten.

Der unverheiratete Mann, der kein Fleckchen auf dem Erdball sein eigen nennen kann, der sein Leben in Mietwohnungen zubringt, heute hier und morgen dort, hat in der Regel wenige Freundschaften von längerer Dauer. Durch Verschiedenheit des Geschmackes, der Meinungen, der Gewohnheiten, welche mit den Jahren zunimmt, häufig durch die bloße Unterbrechung des persönlichen geselligen Verkehrs oder durch tausenderlei gleich bedeutungslose Ursachen werden die alten Bande gelöst. In den Tagebüchern und Briefen solcher Männer verschwinden die vertrauteren Namen, selbst wenn der Tod sie noch nicht weggenommen hat, und fremde nehmen ihre Stelle ein. Aus einer vorübergehenden Bekanntschaft der einen Periode wird in der andern vertraute Freundschaft, während der frühere Freund zum bloßen Bekannten herabsinkt oder ganz vergessen wird, ohne daß man in den meisten Fällen eine Ursache für den Wechsel angeben könnte. Es läßt sich eben nur die eine anführen: es hat sich zufällig so gemacht.

So war es auch mit Beethoven; und der Grund dafür lag teils in der Zunahme seiner Schwerhörigkeit, teils auch in den Eigentümlichkeiten seines Charakters.

Ein besonders ungünstiger Umstand für ihn war noch der, daß er nur in der Verwendung seines Talents zum musikalischen Schaffen eine Quelle des Gelderwerbes hatte und zu gleicher Zeit zu stolz und dem Ideale seiner Kunst zu treu war, um für den Beifall der Menge zu

schreiben, daher fast sein ganzes Leben lang mehr oder weniger auf den Edelmut von Gönnern und Beschützern angewiesen war. Da ihn nun aber Tod, Unglück und andere Gründe seiner alten Beschützer wie seiner alten Freunde beraubten, so war er genötigt, die Freundlichkeit neuer zu suchen oder wenigstens anzunehmen. Wir haben in dem gegenwärtigen Kapitel einige neue Namen aus beiden Kategorien einzuführen, welche in der Geschichte dieser Jahre eine hervorragende Rolle spielen.

Erzherzog Rudolf Johann Joseph Rainer, der jüngste Sohn Kaiser Leopolds II. und der Halbbruder des Kaisers Franz, war geboren am 8. Januar 1788 und vollendete also damals (Ende 1805) gerade sein 17. Jahr. Gleich seinem unglücklichen Oheim, dem Kurfürsten Max Franz, war er für den Dienst der Kirche bestimmt und hatte auch, wie jener, viel Talent und Liebe zur Musik. Seine Erzieher waren sämtlich Männer von feiner Bildung; einer derselben, Joseph Edler von Baumeister, Doktor der Rechte, blieb auch in späteren Jahren in seinen Diensten und wird uns weiterhin begegnen. In der Musik war Rudolf mit anderen Kindern der kaiserlichen Familie von dem K. K. Hofkomponisten Anton Tayber unterrichtet worden und machte so gute Fortschritte, daß er, wofern die Überlieferung zuverlässig ist, schon als Knabe in den Salons von Lobkowitz und anderen zu allgemeiner Befriedigung spielte; freilich hatte ein Erzherzog eine übelwollende Beurteilung nicht eben sehr zu fürchten. Einen besseren Beweis dafür, daß er in der Tat Talent und Verständnis für Musik besaß, lieferte er dadurch, daß er, sobald er sich von Tayber emanzipieren konnte und in der Wahl seines Lehrers selbst mitzusprechen hatte, Schüler Beethovens wurde. Es ist immerhin nicht unmöglich, daß die alten Beziehungen des Komponisten zu Max Franz einen gewissen Einfluß auf den Entschluß des Neffen gehabt haben; den Hauptgrund für Rudolfs Entscheidung bildete aber sehr wahrscheinlich der große Ruf Beethovens und die Achtung, welche ihm in Familien wie Schwarzenberg, Liechtenstein, Kinsky und deren Standesgenossen gezollt wurde. Welchen Wert man aber auch diesen und ähnlichen Betrachtungen zugestehen mag, jedenfalls muß es mehr als das eigensinnige Verlangen, den großen Klavierspieler seinen Meister zu nennen, gewesen sein, was den Erzherzog zum Schüler, Freunde und Beschützer Beethovens machte, bis der Tod sie trennte. Man wird gerade aus diesem Umstande eine höhere Meinung von seinem musikalischen Talente gewinnen, ähnlich wie auch der musikalische Geschmack und die Einsicht von Max Franz darum

so hoch in unserer Schätzung stehen, weil er Mozarts Genius schon so früh erkannte.

Die Zeit, in welcher Beethoven Lehrer des Erzherzogs wurde, genau zu ermitteln, ist auch der Untersuchung des sorgsamen und unermüdlichen Köchel nicht gelungen. Es ist jedoch kaum zu bezweifeln, daß er Taybers unmittelbarer Nachfolger war, und man wird demnach mit ziemlicher Sicherheit das Engagement Beethovens in das Ende des 15. Lebensjahres des Erzherzogs, also in den Winter 1803—4 setzen dürfen. Es ist vielleicht bemerkenswert, daß der Staatsschematismus für 1803 in dem K. K. Hofstaat zum ersten Male eine abgesonderte „Kammer" für die Knaben Rainer und Rudolf enthielt; drei Jahre später findet sich selbständig für sich „Erzherzog Rudolph, Coadjutor des Olmützer Erzbisthums"; jedenfalls war er schon vor 1806 Beethovens Schüler.

In den Notizen von Fräulein Fanny Giannatasio aus den Jahren 1816—18[1]) wird folgendes berichtet: „Beethoven gab damals Unterricht dem Bruder des Kaisers Franz, Erzherzog Rudolph; ich fragte ihn einmal: ob dieser gut spiele? ‚Wenn er bei Kräften ist', war die mit Lachen begleitete Antwort. Auch erwähnte er einmal lächelnd, daß er ihn auf die Finger schlage, und als der hohe Herr ihn einmal in seine Schranken zurückweisen wollte, er mit dem Finger auf die Stelle eines Dichters, wenn ich nicht irre, Goethes gewiesen habe, in welcher er seine Rechtfertigung zeigte." Es muß ein Mißverständnis der jungen Dame sein, Beethoven zu der von ihr angegebenen Zeit so sprechen zu lassen; denn es ist unglaublich, daß er sich in den Jahren 1816—17, als Rudolf ein Mann von einigen 30 Jahren war, oder überhaupt zu irgendeiner Zeit nach den ersten Lektionen der Knabenjahre eine solche Freiheit erlaubt hätte. Indessen unterstützt die Erzählung in gewisser Weise die oben ausgesprochene Vermutung, daß der Erzherzog früh Schüler Beethovens wurde.

Das bestätigt auch die Mitteilung Schindlers, welcher in diesem Punkte leicht von dem Meister selbst unterrichtet sein konnte, daß die Klavierpartie des Tripelkonzerts Op. 56 für den Erzherzog geschrieben war. Denn dieses Werk (vgl. S. 497ff.) wurde spätestens im Frühling 1805 skizziert, und Beethoven wird es sicherlich nicht eher begonnen haben, als er die Kräfte

[1]) Vgl. Grenzboten 1857, 3. April. Übrigens befinden sich unter Thayers Materialien sogar zwei vollständige Kopien des Tagebuchs von Frl. Giannatasio, aus denen in Bd. 4 und 5 umfängliche Auszüge mitgeteilt sind.

seines Schülers genau kannte und wissen konnte, daß die Aufführung ihn, den Lehrer, nicht in Mißkredit bringen werde.

Endlich zeigen auch die Mitteilungen von Ries (S. 111—112 der Notizen) durchaus den Ton eines Mannes, welchem die Umstände im einzelnen persönlich bekannt waren; hierdurch würde das Datum spätestens ins Jahr 1804 zu setzen sein. „Etiquette und was dazu gehört", sagt er S. 111, „hatte Beethoven nie [?] gekannt und wollte sie auch nie kennen. So brachte er durch sein Betragen die Umgebung des Erzherzogs Rudolph, als Beethoven anfänglich zu diesem kam, gar oft in große Verlegenheit. Man wollte ihn nun mit Gewalt belehren, welche Rücksichten er zu beobachten habe. Dieses war ihm jedoch unerträglich. Er versprach zwar sich zu bessern, aber — dabei blieb's. Endlich drängte er sich eines Tages, als man ihn, wie er es nannte, wieder hofmeisterte, höchst ärgerlich zum Erzherzoge, erklärte gerade heraus, er habe gewiß alle mögliche Ehrfurcht für seine Person, allein die strenge Beobachtung aller Vorschriften, die man ihm täglich gäbe, sei nicht seine Sache. Der Erzherzog lachte gutmütig über den Vorfall und befahl, man solle Beethoven nur seinen Weg ungestört gehen lassen; er sei nun einmal so."

Jedenfalls war Beethoven in den Jahren 1805—6 bereits in jene Beziehungen zum Erzherzog getreten, welche mit jedem folgenden Jahre enger und vorteilhafter für ihn wurden, bis der Tod sie löste. —

Zwei Brüder, 19 Jahre im Alter verschieden, Sänger am russischen Hofe, verdankten ihre Beförderung aus dieser untergeordneten Stellung zu großem Wohlstande und politischem Einflusse ihrer Nachgiebigkeit gegen die zügellosen Neigungen zweier kaiserlicher Prinzessinnen, der nachmals in der Geschichte bekannten Kaiserinnen Elisabeth Petrowna und Katharina II. Durch sie wurden aus den beiden Brüdern Rasum, geboren 1709 und 1728 von halb-kosakischem Ursprunge in dem abgelegenen Dorfe Lemeschi in der Ukraine, die Grafen Rasumowsky, hohe Adlige des russischen Reiches. Sie waren Männer von seltenen Fähigkeiten, wußten sich aber in der Geltendmachung derselben so geschickt zurückzuhalten, daß keiner der Monarchen, unter welchen sie dienten, auch wenn sie einen von ihnen persönlich nicht liebten, sie zum Opfer kaiserlicher Laune oder übeln Willens machte. Ein seltsamer Beweis für die Schnelligkeit, mit welcher die neuen Namen in Europa bekannt wurden,

ist der Umstand, daß sie 1762 in einer Farce des englischen Possendichters Samuel Foote vorkamen[1]).

Die Kaiserinnen versorgten ihre Liebhaber mit Frauen aus vornehmen Familien und übertrugen ihre Gunst auch auf die Kinder aus diesen Verbindungen; einem derselben war es beschieden, im Laufe der Zeit unter den Beschützern Beethovens einen besonders wichtigen Platz einzunehmen.

Andreas Kyrillowitsch, geboren den 22. Oktober 1752, der vierte Sohn des jüngeren Rasumowsky, wurde für den Seedienst bestimmt und erhielt die beste Unterweisung, die er in jenen Tagen für seinen Beruf erhalten konnte, wenn er auch in der damals besten aller Schulen hätte dienen wollen, die eines englischen Kriegsmannes. Er war bereits zu dem Range eines Kapitäns emporgestiegen, als er, im Alter von 25 Jahren, in die diplomatische Laufbahn übertrat. Nacheinander bekleidete er den Posten eines Gesandten in Venedig, Neapel, Kopenhagen und Stockholm, und machte sich einen Namen vielleicht weniger durch seine diplomatische Geschicklichkeit, als vielmehr durch die große Verschwendung in seinen Ausgaben und seine Liebesverhältnisse mit Frauen der höchsten Stellungen, die Königin von Neapel nicht ausgenommen.

Rasumowsky hatte in Wien eine ausgebreitete persönliche Bekanntschaft. Am 4. November 1788 hatte er sich daselbst mit Elisabeth Gräfin Thun, der ältesten Schwester der Fürstin Karl Lichnowsky, verheiratet und in der ersten Hälfte des Jahres 1792 war er als Gesandter dorthin versetzt worden; am Freitag den 25. Mai wurde er, der Wiener Zeitung zufolge, dem Kaiser vorgestellt. Gegen Ende der Regierung Kaiser Pauls (März 1799) wurde er durch den Grafen Kalichew verdrängt; nach dem Regierungsantritte Alexanders erhielt er jedoch seine Stelle wieder, und seine „Eintritts-Audienz" fand am 14. Oktober 1801 statt. Seine Wohnung und seine Bureaus befanden sich anfangs in der Johannesgasse; um 1805—6 wohnte er auf der Wollzeile,

[1]) Young Wilding loquitur. »Oh how they wilt at the Gothic names of General Swapinbach, Count Rousoumoffsky, Prince Montecuculi and Marshall Furtinburgh.« The Liar. Der deutsche Leser, welcher noch auf fernere Einzelheiten aus dem Leben der Rasumowsky, ehrenvolle oder skandalöse, neugierig ist, sei auf den Artikel Schnitzlers in Raumers histor. Taschenbuche für 1863 verwiesen.

war jedoch gerade im Begriffe, einen neuen Palast zu beziehen, den er sich selbst hatte bauen lassen[1]).

„Ob sich der russische Botschafter", sagt Schnitzler, „in Wien seine Schulden damals vom deutschen Kaiser, wie später von seinem eigenen, bezahlen ließ, wissen wir nicht; aber daß er sich eine solche unbequeme, mit der nöthigen Unabhängigkeit unverträgliche Last aufgeladen hatte, ist unbezweifelt. Denn nachdem er sich in der Nähe des Praters und an dem Donaukanal einen stattlichen, von reizenden Anlagen umgebenen Palast aufgebaut hatte, wollte er ihn auch noch in direktere Verbindung mit dem Lustparke und mit Wien bringen, und so kam auch die erwähnte Brücke [über den Kanal zum Prater] zu Stande, beides freilich nicht ohne seine häuslichen Mittel zu zerrütten. Rasoumowsky lebte in Wien auf fürstlichem Fuße, Kunst und Wissenschaft aufmunternd, mit einer reichen Bibliothek und anderen Sammlungen sich umgebend, und von allen bewundert oder beneidet; welchen Vortheil aber dies den russischen Angelegenheiten brachte, ist eine andere Frage."

Dieser Palast, später vom Feuer beinahe gänzlich zerstört und dann wieder aufgebaut, ist gegenwärtig, nachdem er mancherlei Wechsel durchgemacht, der Sitz der geologischen Reichsanstalt, Landstraße, Rasumowskygasse Nr. 3.

Den Traditionen seiner Familie getreu, hatte sich auch der Graf eine tüchtige musikalische Bildung erworben und war einer der besten Kenner und Spieler der Haydnschen Quartette, in denen er die zweite Violine zu spielen pflegte. Es wird versichert, und zwar nach einer offenbar guten Autorität, daß er dieselben unter der Leitung des Meisters selbst studiert habe.

Man würde es natürlich finden, wenn man hörte, daß dieser Mann, namentlich bei seiner nahen Verbindung mit der Familie Lichnowsky, unter den Ersten gewesen sei, welche den Genius des jungen Beethoven, als er von Bonn nach Wien gekommen war, erkannten und aufmunterten. In der Tat ist dies mit völliger Bestimmtheit behauptet und in großer Ausführlichkeit erörtert worden; doch stehen die wenigen über diesen Punkt

[1]) Das Wiener Hausverzeichnis für 1805 gibt folgende Gruppe von Häusern als in Rasumowskys Besitze befindlich an, welche natürlich alle niedergerissen oder verändert wurden, um dem neuen Palaste Platz zu machen oder mit demselben in Verbindung gebracht zu werden: Erdberg, an der Donau Nr. 343, Landstraße, Rauchfangkehrergasse 69. 72. 73, Bodgasse 92, an der Donau 93. 94, auf der Gestätten 95.

bekannten Tatsachen, alle von negativem Charakter, mit jener Meinung in Widerspruch. Weder Wegeler noch Ries erwähnen Rasumowsky. Was auch Seyfried und Schindler vermuten mögen, alle von ihnen mitgeteilten Tatsachen gehören in die Periode, in welche wir gerade jetzt eintreten wollen. Bis zu Op. 58 einschließlich ist keine Komposition Beethovens Rasumowsky gewidmet. Gerade damals, Ende 1805, hatte der Graf dem Komponisten einen Auftrag gegeben, Quartette mit russischen Originalmelodien oder Nachahmungen solcher zu schreiben; aber in allen bisher aufgefundenen gleichzeitigen Zeugnissen, sowohl gedruckten als handschriftlichen, finden wir die beiden Namen nur ein einziges Mal miteinander in Verbindung gebracht, nämlich in der Subskription zu den Trios im Jahre 1795; und während in dieser die Gräfin Thun, ihre Töchter und die Familie Lichnowsky im ganzen mit 32 Exemplaren unterschrieben sind, lesen wir »S. E. le Comte Rasoumoffsky, Embassadeur de Russie« nur mit einem einzigen. —

Der ungarische Graf Peter Erdödy heiratete am 6. Juni 1796 die Gräfin Anna Maria Niczky (geb. 1779), welche damals eben 17 Jahre alt war. Reichardt beschreibt sie im Dezember 1808 als eine „sehr hübsche, kleine, feine Frau, die gleich vom ersten Wochenbett (1799) ein unheilbares Uebel behielt, seit den zehn Jahren nicht zwei, drei Monat außer dem Bett hat sein können [in diesen Worten übertreibt er den Zustand stark], dabei doch drei gesunde liebe Kinder geboren hat, die wie die Kletten an ihr hängen; der allein der Genuß der Musik blieb, die selbst Beethovensche Sachen recht brav spielt, und mit noch immer dick geschwollenen Füßen von einem Fortepiano zum andern hinkt, dabei doch so heiter, so freundlich und gut — das alles machte mich [sagt er] schon oft so wehmüthig während des übrigens recht frohen Mahles unter sechs, acht guten musikalischen Seelen."

Es fehlt jede Angabe, wie oder wann das so sehr vertraute Verhältnis zwischen der Gräfin und Beethoven begann; aber eine Reihe von Jahren hindurch nimmt sie unter den Freundinnen Beethovens, deren Umgang ihm nützlich und wertvoll war, eine hervorragende Stelle ein, und es ist keineswegs unwahrscheinlich, daß die Nachbarschaft des Erdödyschen Besitztums zu Jedlersee am Marchfelde einer der Gründe für ihn war, seine Sommerwohnung so häufig in den Dörfern an der Donau nördlich von der Stadt zu suchen. Ihr Verkehr wurde zuletzt (um 1820) plötzlich beendigt durch die lebenslängliche Verbannung der Gräfin aus den Grenzen der österreichischen Monarchie, welche leider aus

Gründen geschah, die nicht angefochten werden können. Es ist eine traurige, häßliche Geschichte, über welche ein Schleier gezogen bleiben mag; die Beziehungen Beethovens zu ihr bieten keine Veranlassung, dieselbe gegenwärtig der Öffentlichkeit zu übergeben, während sie damals so sorgfältig und erfolgreich verborgen blieb. Es ist sogar möglich, daß Beethovens Herz niemals durch die Kenntnis der Einzelheiten beunruhigt worden ist[1]).

In einem früheren Kapitel war bemerkt worden, daß die ersten Klavierspielerinnen sich auch in Wien in Verehrerinnen und Gegnerinnen Beethovens teilten. Die erste Partei, an deren Spitze die Baronin Ertmann stand (vgl. S. 433 ff.), gewann gerade damals einen wertvollen Zuwachs in Frau Marie Bigot, einer jungen Dame, welche während ihres fünfjährigen Aufenthaltes daselbst eine der begeistertsten und zugleich vollendetsten Spielerinnen von Beethovens Kompositionen wurde. Marie Bigot, geborene Kiene, erblickte zu Colmar am 3. März 1786 das Licht der Welt. Im Jahre 1804 heiratete sie Herrn Bigot, der sie nach Wien brachte. Von 1809 bis zu ihrem Tode (16. September 1820) lebte sie in Paris, wo ihre Tüchtigkeit zuerst als Dilettantin, und dann als Spielerin und Lehrerin von Fach (Mendelssohn war 1816 kurze Zeit ihr Schüler) sie zum Gegenstande einer der anziehendsten Skizzen in Fétis' Biographie universelle des Musiciens gemacht hat. Wir geben einige Mitteilungen aus derselben.

In Wien lernte Frau Bigot Haydn kennen, und trat zu Beethoven und Salieri in Beziehungen. Der Verkehr mit diesen großen Künstlern elektrisierte ihre feurige Seele und gewährte ihren Ideen Gelegenheit, sich zu entfalten. Ein Wort, scheinbar gleichgültig, wurde für sie eine Quelle von Gedanken und der Antrieb zu neuen Fortschritten. Sie stand kaum in ihrem 20. Jahre, als ihr originelles Talent sich bereits in der ganzen Schönheit des ihr eigentümlichen Charakters entwickelt hatte. Das erste Mal, wo sie vor Haydn spielte, war die Bewegung des ehrwürdigen alten Herrn eine so lebhafte, daß er die, welche dieselbe hervorgebracht, in seine Arme schloß und ausrief: „O mein liebes Kind, diese Musik habe ich nicht gemacht, Sie komponieren dieselbe!“ Und auf eben das Werk, welches sie gerade gespielt hatte, schrieb er: „Am 20. Februar 1805 ist Joseph Haydn glücklich gewesen.“

[1]) Eine Zusammentragung des bezüglichen zugänglichen Materials siehe bei Kalischer, „Beethovens ‚Beichtvater‘“ (Neue Zeitschr. f. Musik 1893, Nr. 35—40), auch in desselben Ges. Aufsätzen Bd. II („Beethovens Frauenkreis“ 1909, S. 225 ff.).

Das melancholische, tiefe Genie Beethovens fand in Frau Bigot eine Interpretin, deren Begeisterung und Gefühlstiefe neue Schönheiten zu denen, welche er in seinem Geiste empfunden hatte, hinzufügte. Eines Tages spielte sie vor ihm eine Sonate, die er gerade geschrieben hatte. Er sagte zu ihr: „Das ist nicht genau der Charakter, welchen ich diesem Stücke habe geben wollen; doch fahren Sie immerhin fort: wenn ich es nicht vollständig selbst bin, so ist es etwas Besseres als ich."

Im Winter 1804—5 spielte Madame Marie Bigot de Morogues, wie die Allgemeine Musikalische Zeitung sie nennt, sowohl in ihrem eigenen als in einem Konzerte von Würth, Konzerte von Mozart mit „Eleganz, Leichtigkeit und Delicatesse"; und „am 1. Mai wurde der Augarten mit einem schönen Konzerte von ihr eröffnet. Ihr Klavierspiel hatte wirklich entschiedene Vorzüge. Ihr Vortrag war rein, angemessen und am gehörigen Orte delicat und fein."

Diese Sprache des Korrespondenten steht freilich im Gegensatze zu den galanten Schmeicheleien Haydns und Beethovens, wie sie Fétis erzählt, ist aber in weit höherem Grade geeignet zu zeigen, welche gute und solide Grundlage zu ihrer Fortbildung die junge Dame unter der Leitung des letzteren gelegt hatte.

Bigot war nach Reichardts Mitteilung „ein braver, gebildeter Berliner; Bibliothekar bei dem Grafen Rasumowsky". Da er diese Stellung gerade in jenen Jahren innehatte, in welchen Beethoven ganz besonders die Gunst jenes Edelmannes genoß, so kamen auf diese Weise der Komponist und Frau Bigot sehr häufig zusammen, und es bildeten sich daraus warme freundschaftliche Beziehungen. Otto Jahn besaß lange Jahre hindurch die Abschrift eines sehr charakteristischen Briefes von Beethoven an Bigots, welcher zu der Vermutung führt, als wäre seine Zuneigung zu der jungen Frau eine Zeitlang ein wenig zu lebhaft gewesen. Der Brief ist ohne Datum; da er jedoch jedenfalls in die Zeit vor 1809 fällt, das bestimmte Datum aber von keiner besonderen Erheblichkeit ist, so mag er an dieser Stelle eingeschaltet werden, damit schon hier die unsinnige Voraussetzung von Grund aus abgewiesen werde, welche hinsichtlich einer angenommenen ungeregelten Leidenschaft des Meisters zu der Dame geäußert worden ist. O. Jahn, der ihn vielleicht gerade aus diesem Grunde schließlich in den Grenzboten veröffentlichte (II. 1867), leitet denselben mit einigen Mitteilungen Reichardts ein, welche er so schließt:

„Nach diesem bedarf der folgende Brief Beethovens, dessen specielle

Veranlassung nicht bekannt ist, auch nicht bekannt zu sein braucht, keiner weiteren Erläuterung, er spricht die Situation und den Charakter des Schreibenden deutlich aus.

Liebe Marie, lieber Bigot!

Nicht anders als mit dem innigsten Bedauern muß ich wahrnehmen daß die reinsten unschuldigsten Gefühle oft verkannt können werden — wie Sie mir auch liebevoll begegnet sind, so habe ich nie daran gedacht, es anders auszulegen, als daß Sie mir Ihre Freundschaft schenken — Sie müssen mich sehr eitel und kleinlich glauben, wenn Sie voraussetzen, daß das Zuvorkommen selbst einer so vortrefflichen Person, wie Sie sind, mich glauben machen sollte, daß ich gleich ihre Neigung gewonnen — ohnedem ist es einer meiner ersten Grundsätze, nie in einem andern als freundschaftlichen Verhältniß mit der Gattin eines andern zu stehn, nicht möchte ich durch so ein Verhältniß meine Brust mit Mißtrauen gegen diejenige, welche vielleicht mein Geschick einst mit mir theilen wird, anfüllen — und so das schönste reinste Leben mir selbst verderben —. Es ist vielleicht möglich, daß ich einigemal nicht fein genug mit Bigot gescherzt habe, ich habe Ihnen ja selbst gesagt, daß ich zuweilen sehr ungezogen bin — ich bin mit allen meinen Freunden äußerst natürlich und hasse allen Zwang, Bigot zähle ich nun auch darunter, wenn ihn etwas verdrießt von mir, so fordert es die Freundschaft von ihm und Ihnen, daß Sie mir solches sagen — und ich werde mich gewiß hüten, ihm wieder wehe zu tun — aber wie kann die gute Marie meinen Handlungen so eine böse Deutung geben. — —

Was meine Einladung zum Spazierenfahren mit Ihnen und Caroline angeht, so war es natürlich, daß ich, da Tags zuvor Bigot sich dagegen auflehnte, daß Sie allein mit mir fahren sollten, ich glauben mußte, Sie beyde fänden es vielleicht nicht schicklich oder anstößig — und als ich Ihnen schrieb, wollte ich Ihnen nichts anders als begreiflich machen, daß ich nichts dabey fände, wenn ich nun noch erklärte, daß ich großen Werth darauf legte, daß Sie mir es nicht abschlagen sollten, so geschah dies nur, damit ich Sie bewegen möchte, des herrlichen schönen Tages zu genießen, ich hatte Ihr und Carolinens Vergnügen immer mehr im Sinn, als das meinige, und ich glaubte Sie auf diese Art, wenn ich Mißtrauen von Ihrer Seite oder ein abschlägige Antwort als wahre Beleidigung für mich erklärte, fast zu zwingen, meinen Bitten nachzugeben. — Es verdient wohl, daß Sie darüber nachdenken, wie Sie mir es wieder gut machen werden, daß Sie mir diesen heitern Tag sowohl meiner Gemüthsstimmung wegen, als auch des heitern Wetters wegen — verdorben haben — wenn ich sagte, daß Sie mich verkennen, so zeigt Ihre jetzige Beurtheilung von mir, daß ich wohl recht hatte, auch ohne an das zu denken, was Sie sich dabey dachten — wenn ich sagte, daß was übels draus entstünde, indem ich zu Ihnen käme, so war das doch mehr Scherz, der nur darauf hinzielte, Ihnen zu zeigen, wie sehr mich immer alles bey Ihnen anzieht, daß ich keinen größern Wunsch habe, als immer bey Ihnen leben zu können, auch das ist Wahrheit — ich setze selbst den Fall, es läge noch ein geheimer Sinn darin, selbst die heiligste Freundschaft kann oft noch Geheimnisse haben, aber — deswegen das Geheimniß

des Freundes — weil man es nicht gleich errathen kann, mißdeuten — das sollten Sie nicht — lieber Bigot, liebe Marie, nie, nie werden Sie mich unedel finden, von Kindheit an lernte ich die Tugend lieben — und alles, was schön und gut ist — Sie haben meinem Herzen sehr wehe gethan. — Es soll nur dazu dienen, um unsere Freundschaft immer mehr zu befestigen — mir ist wirklich nicht wohl heute, und ich kann Sie schwerlich sehen, meine Empfindlichkeit und meine Einbildungskraft malten mir seit gestern nach den Quartetten immer vor, daß ich Sie leiden gemacht, ich ging diese Nacht auf die Redoute, um mich zu zerstreuen, aber vergebens, überall verfolgte mich Ihr aller Bild, immer sagte es mir, Sie sind so gut, und leiden vielleicht durch dich. — Unmuthsvoll eilte ich fort — schreiben Sie mir einige Zeilen — Ihr wahrer

Freund Beethoven

umarmt sie alle."

Zwei kleine Billetts von Bigot — gleichfalls undatiert — aus der Sammlung von Karl Meinert (Frankfurt a. M.), dürften wohl in dieselbe Zeit gehören, wie der hier mitgeteilte größere Brief. Sie wurden zuerst durch Alfred Kalischer in der „Musik" V. 18 (Juni 1906) veröffentlicht. Der erste berichtet, daß bei einem Besuche, den Beethoven Bigot machen wollte, ein plötzlicher Fieberanfall ihn gezwungen habe, wieder wegzugehen („hier der Aufschluß über mein Fortgehen"); der zweite lautet (mit Begleitung einiger Hefte neuer Kompositionen):

„Gestern abend wollte ich sie besuchen, allein noch zur rechten Zeit erinnerte ich mich, daß sie Sonnabend nicht zu Hause sind — und ich merke es recht, ich muß entweder recht oft zu ihnen kommen oder gar nicht — noch weiß ich nicht, welches von beyden ich ergreifen soll, ich glaube aber fast das letztere — weil ich dadurch auf einmal allem Zwang, zu Ihnen kommen zu müssen, ausweiche."

Beim Anblick dieser Briefe versteht man Wegelers Ausspruch: „Beethoven war nie ohne eine Liebe und meistens in hohem Grade von ihr ergriffen" (Notizen 42).

Eine andere für die Geschichte der nächsten Jahre Bedeutung gewinnende Beziehung Beethovens mag wohl mit ihren Anfängen in den Winter 1806 zu 1807 zurückreichen, nämlich die zu der Familie eines Gutsbesitzers von Malfatti, der die Wintermonate mit Frau und Töchtern in der Stadt lebte. Wenigstens wird wohl Gleichensteins Verkehr in Malfattis Hause in diesem Winter seinen Anfang genommen haben. Beethoven war sicher durch Breuning mit Gleichenstein seit dessen Anstellung (1804) bekannt geworden; da aber Gleichenstein längere Zeit wegen der Kriegsläufte von Wien abwesend war und erst Ende 1806 zurückkehrte, werden sie sich vorher kaum näher gekommen sein. Von 1807 an aber haben

wir dann Anhaltspunkte nicht nur für die Freundschaft Beethovens mit Gleichenstein, sondern auch für seine Bekanntschaft mit den Malfattis. Die Bildung, Feinheit, der musikalische Geschmack und der edle Charakter der Eltern, sowie die ungewöhnliche Anmut und Schönheit der beiden Kinder, junger Mädchen von damals 15—16 Jahren, machten das Haus für den Komponisten sehr anziehend. Die Kinder waren im Alter weniger als ein Jahr voneinander verschieden; Therese war am 1. Januar und Anna am 7. Dezember ebendesselben Jahres geboren (1792). Anna wurde einige Jahre später (1811) die Gattin Gleichensteins; Therese war eine Zeitlang der Gegenstand einer allmählich sich entwickelnden aber unerwiderten Zuneigung unseres Meisters. Ihre Nichte schreibt darüber: „Daß Beethoven meine Tante — — liebte und eine Verbindung mit ihr ihm wünschenswerth gewesen sei — ebenso, daß die Eltern es aber niemals zugegeben hätten, ist wahr." Das ernsthafte Interesse Beethovens für Therese konnte so lange von den Biographen in Frage gestellt oder übersehen werden, als gewisse Briefe von Gleichenstein als in das Jahr 1807 gehörig galten, die wir jetzt bestimmt in das Frühjahr 1810 verweisen müssen, eine Zeit, wo Therese das 18. Jahr überschritten hatte (wenn die Altersangabe bei ihrem Tode zutrifft — s. unten — so war sie sogar 1791 geboren, stand also 1810 im 20. Lebensjahre, so daß, zumal bei der italienischen Abstammung ihrer Familie, von einem „halben Kinde" nicht wohl gesprochen werden kann). Beethovens Zuneigung zu der jungen Dame zog indessen, wie es scheint, die Aufmerksamkeit Fernerstehender nicht auf sich, und ihre Zurückweisung verhinderte auch nicht die Fortdauer inniger freundschaftlichen Beziehungen, weder vor noch nach der Verheiratung Theresens im Jahre 1817. Dr. Sonnleithner teilt darüber folgendes mit: „Frau Therese, Baronin von Drosdick, geborne Malfatti (gestorben 60 Jahre alt in Wien, 27. April 1851), war die Gemahlin des Hofrates Baron Wilhelm von Drosdick. Sie war eine schöne, lebhafte und geistreiche Frau, eine sehr gute Clavierspielerin und außerdem die Cousine des berühmten Arztes und Freundes Beethovens, Dr. von Malfatti. Hieraus erklärt sich ein im Allgemeinen wohlwollendes Verhältnis zu Beethoven, welches eine minder strenge Beobachtung conventioneller Formen zur Folge hatte. Von einer besonderen Vertraulichkeit zwischen ihr und B. ist nichts bekannt." Ein Verwandter der Baronin, welcher sie genau kannte, weiß ebenfalls, daß sie mit Beethoven dauernd in einem freundschaftlichen Verhältnisse stand; von irgendeiner wärmeren Empfindung auf einer von beiden Seiten weiß er nichts, freilich auch nichts vom

Gegenteil; doch sagte er: „Wenn die Rede auf Beethoven kam, sprach sie mit Verehrung von ihm, aber immer mit einer gewissen Reserve.“ Der dritte Band wird durch die Neuordnung der bezüglichen Briefe die näheren Belege für Beethovens ernstliche Neigung bringen.

Erst durch die Beziehungen zu diesen Malfattis wurde wahrscheinlich Beethoven auch mit dem Arzte gleichen Namens persönlich bekannt, und sie „waren längere Zeit große Freunde. Malfatti wurde Beethovens Arzt nach dem plötzlichen Tode von Dr. Schmidt am 19. Februar 1808. Sie waren aber wie zwei harte Mühlsteine gegeneinander und kamen auseinander. Malfatti pflegte von Beethoven zu sagen: ‚Er ist ein konfuser Kerl — dabei kann er doch das größte Genie sein‘“.

Der Assistent Malfattis, Dr. Bertolini, war lange der vertraute Arzt Beethovens, und durch ihn wurde er mit dem späteren Chef der großen Firma „Miller und Co.“, Großhändler in Wien, bekannt, welcher noch persönlich dem Verfasser mit Vergnügen seine Zusammenkünfte mit dem „großen Beethoven“ in seiner Jugend beschrieb. Wenngleich nichts besonders Bemerkenswertes in seinen Erinnerungen sich findet, so sind sie doch interessant als fernere Belege der geistigen Beweglichkeit des Meisters und seines Vergnügens an scherzhafter, witziger und lebendiger Unterhaltung.

Infolge einer Laune Beethovens gelangten seine herzlichen Beziehungen zu Dr. Bertolini um 1815 zu einem plötzlichen Ende; der Doktor hingegen, wenn auch verletzt und gekränkt, bewahrte dennoch seine Achtung und Verehrung für seinen ehemaligen Freund bis an sein Ende. Einen besonderen Beweis seiner zarten Aufmerksamkeit für Beethovens Ruf gab er im Jahre 1831, als er an der Cholera krank lag und seinen Tod nahe glaubte; da er sich nämlich zu schwach fühlte, seine große Sammlung von Briefen und Zetteln des Komponisten an ihn zu prüfen, so befahl er, sie sämtlich zu verbrennen, weil einige derselben der Art waren, daß er sie nicht in sorglose Hände kommen lassen wollte. —

Der Leser wird Maria Anna Stein zu Augsburg nicht vergessen haben, Klaviermacher Steins „Mädl“, wie sie Mozart nennt. Nach dem Tode ihres Vaters (29. Februar 1792) übernahm das damals 23 Jahre alte Mädchen, unterstützt von ihrem Bruder Matthäus Andreas, einem jungen Manne von 16 Jahren, das Geschäft und setzte es fort. Der große Ruf der Steinschen Instrumente erregte die wohlbegründete Hoffnung, daß die Verlegung des Geschäftes in eine größere Stadt als Augsburg eine vorteilhafte Spekulation sein werde, und nach eingehender

Überlegung wurde beschlossen, Wien zu erwählen. Ein kaiserliches Patent, erlassen am 17. Januar 1794, ermächtigte „Nanette und Andreas Stein", ihr Geschäft zu eröffnen „auf der Landstraße 301, zur rothen Rose"; im Juli darauf kamen sie dorthin in Begleitung von Johann Andreas Streicher, einem „ausgezeichneten Klavierspieler und Lehrer aus München", mit welchem Nanette verlobt war. Das Geschäft blühte glänzend auf unter der Firma „Geschwister Stein" bis zum Jahre 1802, „von welchem Zeitpunkt an nach erfolgter Trennung beide Theile für eigene Rechnung arbeiteten".

„Es ist in neueren Zeiten", sagt der Korrespondent der Allg. Musik. Zeitung (V 156), „öfters zur Sprache gekommen, daß das stärkere Geschlecht dem weiblichen fast alle Gewerbszweige entrissen habe. Mad. Streicher beweist durch ihr Beispiel, daß im Fache der Kunst der schönen Hälfte noch ein weites und selten benutztes Feld offen stehe. Freilich wird nicht leicht bei jedem Individuum eine Vereinigung so vieler glücklicher Umstände zusammentreffen, wie bei Mad. Streicher. Schon von ihrem siebenten Jahre an war sie von ihrem Vater, dem verstorbenen Orgel- und Instrumentenmacher Stein zu Augsburg, in alle Geheimnisse ihres Faches eingeweiht. Sie war Zeugin der vielen, im Publicum fast gar nicht bekannten Versuche, wodurch Steins Arbeiten den hohen Grad der Vollkommenheit erhielten, und sie mußte, was für den practischen Künstler das Wichtigste ist, immer selbst dabei Hand anlegen. So war es möglich, daß sie nach dem Tode ihres Vaters, in einem Alter, wo Flattersinn den Geschmack an ernsten Beschäftigungen selten aufkommen läßt, die Bearbeitung der Fortepianos selbst übernehmen und seit neun Jahren mit männlichem Geiste selbst fortführen konnte. Die Klavierinstrumente, welche von den Geschwistern Stein an die angesehensten Höfe und so viele Kenner und Liebhaber verschickt worden sind, lassen sich an der nicht tief fallenden, durchaus gleich elastischen, auf der Stelle ansprechenden Tastatur, und an dem reinen, vollen, überall gleichen und runden Ton leicht erkennen, und sie sind ganz auf die Hauptbedingnisse des guten Klavierspiels, auf Fertigkeit, Gesang und Ausdruck berechnet. Seit wenigen Wochen haben sich die Geschwister Stein getrennt."

Es ist bekannt, daß Beethoven unmittelbar nach der Ankunft der Geschwister Stein seinen Verkehr mit ihnen erneuerte; doch haben wir bis zu einer, ein Jahrzehnt späteren Periode[1]) nur eine einzige bemer-

[1]) Vgl. Band IV Anhang I.

kenswerte Erinnerung über diesen Verkehr. Reichardt schreibt in seinem Briefe vom 7. Februar 1809 folgendes: „Streicher hat das Weiche, zu leicht Nachgebende und prallend Rollende der anderen Wiener Instrumente verlassen, und auf Beethovens Rath und Begehren seinen Instrumenten mehr Gegenhaltendes, Elastisches gegeben, damit der Virtuose, der mit Kraft nnd Bedeutung vorträgt, das Instrument zum Anhalten und Tragen, zu den feinen Druckern und Abzügen mehr in seiner Gewalt hat. Er hat dadurch seinen Instrumenten einen größern und mannichfachern Charakter verschafft; so daß sie jeden Virtuosen, der nicht blos das Leichtglänzende in der Spielart sucht, mehr wie jedes andere Instrument befriedigen müssen." Diese Worte zeigen uns Beethoven in einer neuen Rolle, der eines Verbesserers des Pianofortes.

„Der junge Stein", welchen Ries [1]) als Pianisten erwähnt (vgl. S. 528), war Nanettens jüngerer Bruder Karl Friedrich, welcher seiner Schwester im Jahre 1804 nach Wien folgte. —

Einer jener charakteristischen Briefe Beethovens an Zmeskall, ohne Datum, doch jedenfalls diesen Jahren angehörig, fügt der langen Reihe der Bekannten Beethovens einen weiteren Namen hinzu und beweist, daß, wie unbeliebt auch der Komponist bei seinen Kunstgenossen sein mochte, er doch Eigenschaften und Fähigkeiten besaß, die ihn auch den besten unter den aufstrebenden jungen Männern des gelehrten Berufes wert machte. Der Brief, im Besitze des Verfassers, lautet wie folgt:

„Mein lieber Z.

Die Gebrüder Jahn [2]) haben für mich ebenso wenig anziehendes als für Sie — Sie haben mich aber so sehr überloffen, und zuletzt sich auf Sie berufen, daß Sie hinkommen, und so habe ich zugesagt — kommen Sie also in Gottes Namen, vieleicht komme ich Sie bei Zizius abholen, außerdem kommen Sie grade hin, damit ich nicht ohne Menschen da bin — Mit unsern Kommissionen wollen wir's denn unterlassen bis Sie besser können — wenn Sie nicht können zum Schwan kommen heute wo ich ganz sicher hinkomme.

Ganz ihr

Beethoven."

Der hier genannte Dr. Johann Zizius, ein Böhme (geb. 7. Januar 1772), erscheint schon in dem jugendlichen Alter von 28 Jahren im Staatsschematismus für 1800 als Professor der politischen Wissen-

1) Notizen S. 115 (1809 gelegentlich der ersten Vorführung des G-Dur-Konzerts).
2) Vielleicht die „Hofstraiteurs", welche einen Ball- und Konzertsaal in der Himmelpfortgasse hatten.

schaften bei dem K. K. Gardestabe; drei Jahre später erhielt er dieselbe Professur am Theresianum, welche er bis zu seinem Tode (1824) innehatte; daneben bekleidete er in seinen späteren Jahren auch den Lehrstuhl der „Staatskunde“ an der Universität. Um 1810 zog er aus der Kälbergasse in jenes Haus (oder ganz in dessen Nähe), in welchem Dr. Sonnleithner etwa zehn Jahre später seine Bekanntschaft machte. In seinen wertvollen und interessanten „Musikalischen Skizzen aus Alt-Wien“ (Rezensionen, 1863) kommt der Doktor nach einer witzigen Beschreibung von Alois Gulielmos' komischen Flötenkonzerten auf Zizius zu sprechen. „Ganz anderer Art waren die Soireen bei Professor Johann Zizius, welche er in seiner Wohnung am Ende der Kärnthnerstraße 1038, im zweiten Stockwerke, über dem damaligen Probesalon des Hofoperntheaters gab. Ich nahm erst in der letzten Zeit (1819 und 1820) daran Theil, nachdem diese Unterhaltungen schon durch eine Reihe von Jahren stattgefunden hatten. — — Er befand sich, da er unverehelicht blieb, in behaglichem Wohlstande. Als eifriger Musikfreund und gewandter Weltmann wußte er nun die vorzüglichsten Künstler und eine sehr gewählte Gesellschaft aus den aristo- und plutokratischen Ständen um sich zu versammeln, und seinen Gesellschaften einen so eleganten Anstrich zu geben, daß sowohl die Ausübenden als die Genießenden sich gerne daran betheiligten. Seine Schwester verstand es gehörig, die ‚Honneurs‘ zu machen und einen Kranz anziehender Damen bei sich zu vereinigen; die besten Kräfte aus Dilettanten- und Künstlerkreisen, mit Einschluß einiger Opernsängerinnen, fühlten sich geehrt, dort theils klassische Stücke, theils die neueste pikante Salonmusik auszuführen. Die fremden Künstler ließen sich einführen, um da die ersten Proben ihres Talentes abzulegen. Oefters bildete ein kleiner Ball mit Souper den Schluß der Abendunterhaltung, und es fehlte nicht an Gelegenheit, interessante Bekanntschaften verschiedenster Art anzuknüpfen.“

Demnach war Dr. Zizius offenbar ein Mann und sein Haus ein Versammlungsort ganz nach Beethovens Herzen, solange nicht seine zunehmende Taubheit ihn in erhöhtem Maßstabe von größeren Gesellschaften ausschloß.

Einen ferneren Beleg zu unserer früheren Bemerkung, daß Beethovens persönliche Eigenschaften für junge Leute von mehr als gewöhnlicher Anlage und Bildung eine große Anziehungskraft besaßen, bietet uns sein Verkehr mit Julius Franz Borgias Schneller, geboren 1777 zu Straßburg, erzogen zu Freiburg im Breisgau, und damals (1805) Pro-

fessor der Geschichte am Lyzeum zu Linz an der Donau. Der junge Schneller hatte bei dem Widerstande gegen die französische Invasion im Jahre 1796 sehr tätig mitgewirkt und war infolgedessen in die Verbannung geschickt worden. Nachdem er einige Zeit, wie Goethes Wilhelm Meister, ein etwas unstätes Leben geführt hatte, begab er sich nach Wien, wo ihn die hohen Vorzüge seines Geistes und Herzens zu einem willkommenen Gaste in den literarischen Kreisen machten und ihm die Zuneigung der jungen Schriftsteller der Hauptstadt, Hammer, Castelli usw. erwarben. Seine Tragödie Vitellia „erhielt (1805) die Ehre der Aufführung auf dem K. K. Hoftheater: sie behauptete sich, und die vorzüglichsten Meister wetteiferten in würdiger Darstellung des Stückes". Im Jahre 1803 erhielt er seine Anstellung zu Linz, von wo er drei Jahre später zu derselben Stellung an die neue Universität zu Graz berufen wurde. Von seinen Freunden liebte er wohl Gleichenstein am meisten: ihre intime Freundschaft stammte noch aus ihrer Mitschülerzeit zu Freiburg. Seine Briefe an ihn lassen uns nicht allein die Wärme seiner Zuneigung zu ihm deutlich erkennen, sondern daneben seine merkwürdig ausgebreitete Sprachkenntnis, da sie in fünf Sprachen: Französisch, Englisch, Italienisch, Lateinisch und Deutsch geschrieben sind. Über Ignaz von Gleichenstein gibt uns Schnellers Biograph[1]) in folgenden Worten einige nähere Aufschlüsse:

„Der Freiherr Ignaz von Gleichenstein, aus einem breisgauischen Adelsgeschlecht, gehörte zu den liebenswürdigsten Menschen, welche der Verfasser dieser biographischen Skizze jemals gekannt hat. Ein klarer Verstand, ein praktischer Sinn, ein redliches Gemüth voll Wahrheit und Offenheit, ein schlichtes, naturgetreues Wesen in allem und eifrige Liebe zum Guten und Schönen zeichneten ihn aus. Sein Leben und Wirken war, im Geiste jenes griechischen Weisen, wie ein Haus von Glas, in welchem jedermann ihn zu allen Zeiten schauen und durchschauen konnte. Vermählt mit einem Fräulein Malfatti, aus derselben Familie, welcher der berühmte Arzt angehört, besaß er an seiner Seite eine der vollkommensten Frauen, sowohl was Körper als Geist betraf, und des Vaters Güte und der Mutter Lieblichkeit erneuerten sich nachmals in den Kindern."

Der hier so warm gepriesene Freund Schnellers und in der Folge auch Beethovens war gerade damals, infolge der französischen Invasion,

[1]) „Julius Schneller's Lebensumriß" usw. von Ernst Münch. Leipzig 1834.

von Wien abwesend; im Winter 1806—7 kehrte er jedoch zurück, und der Staatsschematismus (1808) enthält seinen Namen wieder in der Stellung eines Hofkriegskonzipisten. —

Es ist nicht nötig, diese Skizzen an der gegenwärtigen Stelle noch weiter auszudehnen; dagegen scheint es wohl angebracht, am Schlusse dieses Kapitels noch einige Mitteilungen von Ries, Czerny und anderen einzuschalten, welche verschiedene charakteristische Anekdoten und persönliche Züge aus dem Leben des Meisters enthalten, die sich in die genaue chronologische Reihenfolge nicht einfügen lassen, aber jedenfalls in diese Periode gehören. Da dieselben für die Gewinnung einer deutlichen und lebendigen Vorstellung von dem Menschen und Künstler einen unschätzbaren Wert besitzen und auf den soeben erzählten Teil seiner Geschichte ein helles Licht werfen, so glauben wir dieselben nicht übergehen zu dürfen.

„Von allen Componisten", erzählt Ries S. 84, „schätzte Beethoven Mozart und Händel am meisten, dann S. Bach. Fand ich ihn mit Musik in der Hand oder lag etwas auf seinem Pulte, so waren es sicher Compositionen von einem dieser Heroen. Haydn kam selten ohne einige Seitenhiebe weg." Damit vergleiche man, was Jahn von Czerny hörte: „Einst sah Beethoven bei mir die Partitur der 6 Mozartschen Quartette. Er schlug das 5te in A auf und sagte: ‚Das ist ein Werk! Da sagte Mozart der Welt: Seht, was ich machen könnte, wenn für Euch die Zeit gekommen wäre!'" Und mit Bezug auf Händel: „Grauns Tod Jesu war Beethoven unbekannt. Mein Vater brachte ihm die Partitur, die er (a vista) meisterhaft durchspielte. Als er zu der Stelle kam, wo Graun ein zweifaches Ende zu einem Tonstücke nach beliebiger Auswahl gemacht hatte, sagte er: ‚Ach, da muß der Mann ein Bauchgrimmen gehabt haben, daß er nicht unterscheiden konnte, welches Ende besser ist!' Am Schlusse meinte Beethoven, die zwei Fugen seien leiblich, das übrige ordinär. Darauf nahm er mit den Worten: ‚Das ist ein andrer Kerl!' Händels Messias und spielte die interessantesten Nummern, machte uns dann auf mehrere Aehnlichkeiten mit Haydns Schöpfung aufmerksam u. s. w."

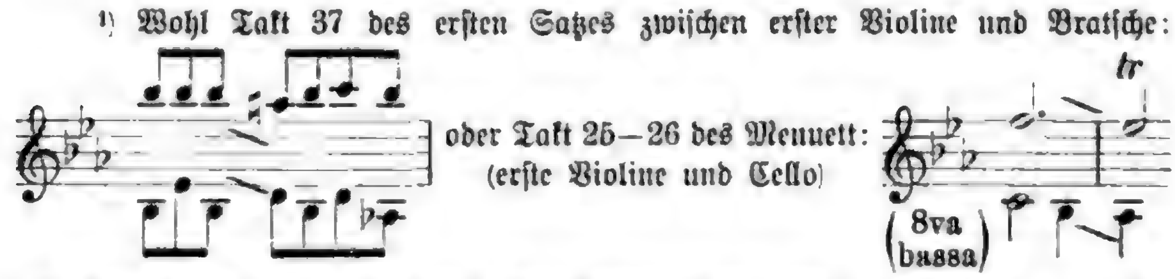
„Einst", sagt Ries S. 100, „als wir nach beendigter Lection über Themas zu Fugen sprachen, ich am Klavier und er neben mir saß, und ich das erste Fugenthema aus Grauns Tod Jesu spielte, fing er an, mit der linken Hand es nachzuspielen, brachte dann die rechte dazu und arbeitete es nun, ohne die mindeste Unterbrechung, wohl eine halbe Stunde

durch. Noch kann ich nicht begreifen, wie er es so lange in dieser höchst unbequemen Stellung hat aushalten können. Seine Begeisterung machte ihn für äußere Eindrücke unempfindlich." — „Auf einem Spaziergange", erzählt er an einer anderen Stelle (S. 87), „sprach ich mit Beethoven einmal von zwei reinen Quinten[1]), die auffallend und schön in seinem C moll-Quartett (Op. 18) klingen. Er wußte sie nicht und behauptete, es sei unrichtig, daß es Quinten wären. Da er die Gewohnheit hatte, immer Notenpapier bei sich zu tragen, so verlangte ich es und schrieb ihm die Stelle mit allen vier Stimmen auf. Als er nun sah, daß ich Recht hatte, sagte er: ‚Nun! und wer hat sie denn verboten?' — Da ich nicht wußte, wie ich die Frage nehmen sollte, wiederholte er sie einigemal, bis ich endlich voll Erstaunen antwortete: ‚Es sind ja doch die ersten Grundregeln!' Die Frage wurde noch einmal wiederholt und darauf sagte ich: ‚Marpurg, Kirnberger, Fux, ꝛc. ꝛc., alle Theoretiker!' — ‚Und so erlaube ich sie!' war seine Antwort."

„Ich erinnere mich nur zweier Fälle (S. 106), wo Beethoven mir einige Noten sagte, die ich seiner Composition zusetzen sollte, einmal im Rondo der Sonate Pathétique (Op. 13) und dann im Thema des Rondo's seines ersten Concertes in C dur, wo er mir mehrere Doppelgriffe angab, um es brillanter zu machen. Ueberhaupt trug er letzteres Rondo mit einem ganz eigenen Ausdrucke vor. Im Allgemeinen spielte er selbst seine Compositionen sehr launig, blieb jedoch meistens fest im Tacte, und trieb nur zuweilen, jedoch selten, das Tempo etwas. Mitunter hielt er in seinem crescendo mit ritardando das Tempo zurück, welches einen sehr schönen und höchst auffallenden Effekt machte. Beim Spielen gab er bald in der rechten, bald in der linken Hand irgend einer Stelle einen schönen, schlechterdings unnachahmbaren Ausdruck; allein äußerst selten setzte er Noten oder eine Verzierung hinzu."

„Er spielte [S. 100] seine eigenen Sachen sehr ungern. Einst machte er ernstlich den Plan zu einer gemeinschaftlichen großen Reise, wo ich

[1]) Wohl Takt 37 des ersten Satzes zwischen erster Violine und Bratsche:



In beiden Fällen fehlt die fatale Gleitwirkung der Quinte (im zweiten, weil der Triller mit f anfängt).

alle Concerte einrichten, und seine Clavier-Concerte sowohl als andere Compositionen spielen sollte. Er selbst wollte dirigiren und nur phantasiren."

In einem Briefe Beethovens »pour Monsieur Wiedebein a Brunsvic«, datiert aus „Baaden den 6ten Juli 1804" und gedruckt in der Neuen Zeitschrift für Musik (7. Oktober 1870) findet sich folgende Stelle: „Wäre es jedoch gewiß, daß ich meinen Aufenthalt hier behielte, so wollte ich Sie auf Glück hieher kommen lassen, da ich aber wahrscheinlich den künftigen Winter schon von hier reise, so würde ich selbst alsdann nichts mehr für Sie thun können." Ehe der Winter kam, wurde Beethoven, wie der Leser weiß, engagiert, die Leonore zu komponieren, und aus der projektierten Reise wurde nichts. Gottlieb Wiedebein wurde später Kapellmeister zu Braunschweig; sein unmittelbarer Nachfolger war Albert Methfessel (Ostern 1832).

In bezug auf Beethovens Phantasieren sagt Ries weiter (das.): „Letzteres war freilich das Außerordentlichste, was man hören konnte, besonders wenn er gut gelaunt oder gereizt war. Alle Künstler, die ich je phantasiren hörte, erreichten bei weitem nicht die Höhe, auf welcher Beethoven in diesem Zweige der Ausübung stand. Den Reichthum der Ideen, die sich ihm aufdrangen, die Launen, denen er sich hingab, die Verschiedenheit der Behandlung, die Schwierigkeiten, die sich darboten oder von ihm herbeigeführt wurden, waren unerschöpflich."

Auch Czerny verdanken wir über diesen Gegenstand interessante und eingehende Mitteilungen. „Beethoven's Improvisiren (wodurch er in den ersten Jahren nach seiner Ankunft in Wien das meiste Aufsehen erregte und selbst Mozart's Bewunderung gewann) war von verschiedener Art, ob er nun auf selbstgewählte oder auf gegebene Themen fantasirte.

„1. In der Form des ersten Satzes oder des Finalrondos einer Sonate, wobei er den ersten Theil regelmäßig abschloß und in demselben auch in der verwandten Tonart eine Mittelmelodie u. s. w. anbrachte, sich aber dann im 2ten Theile ganz frei, jedoch stets mit allen möglichen Benutzungen des Motives seiner Begeisterung überließ. — Im Allegrotempo wurde das Ganze durch Bravourpassagen belebt, die meist noch schwieriger waren, als jene, die man in seinen Werken findet.

„2. In der freien Variations-Form, ungefähr wie seine Chorfantasie, Op. 80, oder das Chorfinale der 9. Sinfonie, welche beide ein treues Bild seiner Improvisation dieser Art geben.

„3. In der gemischten Gattung, wo Potpourri-artig ein Gedanke dem andern folgt, wie in seiner Solofantasie Op. 77. Oft reichten ein paar einzelne unbedeutende Töne hin, um aus denselben ein ganzes Tonwerk zu improvisiren (wie z. B. das Finale der 3ten Sonate, D dur, von Op. 10).

„In der Geschwindigkeit der Skalen, Doppeltriller, Sprünge u. s. w. kam ihm keiner gleich — auch Hummel nicht. Seine Haltung beim Spiel war meisterhaft ruhig, edel und schön, ohne die geringste Grimasse (nur bei zunehmender Harthörigkeit gebückt), seine Finger waren sehr kräftig, nicht lang und an der Spitze vom vielen Spielen breit gedrückt, denn er sagte mir oft, daß er in seiner Jugend ungeheuer oft, meistens bis spät über Mitternacht exerciert hatte.

„Er hielt auch beim Unterrichten sehr auf schöne Fingerhaltung (nach der Emanuel Bachschen Schule, nach der er mich unterrichtete); er selber spannte kaum eine Decime. Der Gebrauch der Pedale war bei ihm sehr häufig, weit mehr als man in seinen Werken angezeigt findet. Einzig war sein Vortrag der Händelschen und Gluckschen Partituren und der Seb. Bachschen Fugen, indem er in die ersteren eine Vollstimmigkeit und einen Geist zu legen wußte, der diesen Werken eine neue Gestalt gab.

„Auch war er der größte a vista-Spieler seiner Zeit (selbst im Partiturlesen), und, wie durch Divination, übersah er beim schnellsten Durchblicken jede fremde Composition, und sein Urtheil war stets richtig, aber (besonders in seinen jüngeren Jahren) sehr scharf, beißend und rücksichtslos. Manches, was die Welt bewunderte und noch bewundert, sah er von dem hohen Standpunkte seines Genies in ganz anderem Lichte.

„So außerordentlich sein Spiel im Improvisiren war, so war es oft weniger gelungen beim Vortrag seiner bereits gestochenen Compositionen, denn da er sich nie die Geduld und Zeit nahm etwas wieder zu exercieren, so hing das Gelingen meistens von Zufall und Laune ab, und da sein Spiel so wie seine Compositionen der Zeit voraus geeilt waren, so hielten die damaligen noch äußerst schwachen und unvollkommenen Fortepiano (bis um 1810) seinen gigantischen Vortrag noch gar nicht aus. Daher kam es, daß Hummels perlendes, für seine Zeit wohlberechnetes brillantes Spiel dem größeren Publicum weit verständlicher und ansprechender erscheinen mußte. Aber Beethovens Vortrag des Adagio und des Legato im gebundenen Styl übte auf jeden Zuhörer

einen beinahe zauberhaften Eindruck, und ist, so viel ich weiß, noch von Niemandem übertroffen worden.

Frau Therese von Hauer, geborene Dürfeld, erinnert sich, in ihrer Kindheit eine Improvisation Beethovens gehört zu haben. Sie schreibt darüber: „In den Jahren 1804—8 wurden in Baden bei Wien von der dort anwesenden adeligen Gesellschaft, jede Woche einmal, sogenannte »Unions« veranstaltet. Diese fanden im Hotel zur Stadt Wien auf dem Platze statt. Dort erschien S. K. H. Erzherzog Rudolph, in Begleitung des berühmten Tonsetzers und zugleich seines Claviermeisters Ludwig van Beethoven. Als ein junges Mädchen wurde ich auch einmal in dieses Casino mitgenommen, da es verlautete, daß Beethoven sich auf dem Fortepiano sollte hören lassen. Er erschien, ließ sich eine Weile bitten, endlich aber trat er an das Clavier, machte zwar ein saures Gesicht, spielte dann, auf von einigen Damen gegebene Themas, improvisirte Fantasieen mit hinreißendem Gefühl und bedeutender Fertigkeit, so daß alles entzückt von diesem Genuß sehr befriedigt den Saal verließ." —

Noch einige kleinere charakteristische Züge, welche Ries in bezug auf seinen Lehrer berichtet hat, dürfen hier ihre Stelle finden. „Beethoven erinnerte sich seiner früheren Jugend und seiner Bonner Freunde mit vieler Freude, obschon es im Grunde bedrängte Zeiten für ihn gewesen waren. Von seiner Mutter besonders sprach er mit Liebe und Gemüthlichkeit, nannte sie öfters eine brave, eine herzensgute Frau. — Von seinem Vater, der am meisten am häuslichen Unglücke Schuld war, sprach er wenig und ungern, allein ein hartes Wort, das ein Dritter über ihn fallen ließ, brachte ihn auf. Ueberhaupt war er ein herzensguter Mensch, dem nur seine Laune und seine Heftigkeit gegen Andere oft böse Streiche spielten. Er würde jedem, welche Beleidigung oder welches Unrecht er von ihm auch immer erfahren, auf der Stelle vergeben haben, hätte er ihn im Unglücke angetroffen (Notizen S. 122)."

„Beethoven war manchmal äußerst heftig. Eines Tages aßen wir im Gasthaus zum Schwanen zu Mittag; der Kellner brachte ihm eine unrechte Schüssel. Kaum hatte Beethoven darüber einige Worte gesagt, die der Kellner eben nicht bescheiden erwiederte, als er die Schüssel (es war ein sogenanntes Lungenbratel mit reichlicher Brühe) ergriff, und sie dem Kellner an den Kopf warf. Der arme Mensch hatte noch eine große Zahl Portionen verschiedener Speisen auf seinem Arm (eine Geschicklichkeit, welche die Wiener Kellner in einem hohen Grade besitzen) und konnte

sich daher nicht helfen; die Brühe lief ihm das Gesicht herunter. Er und Beethoven schrieen und schimpften, während alle anderen Gäste laut auflachten. Endlich brach auch Beethoven beim Anblicke des Kellners los, da dieser die über das Gesicht triefende Sauce mit der Zunge aufleckte, schimpfen wollte, doch lecken mußte und dabei die lächerlichsten Gesichter schnitt. Ein eines Hogarth würdiges Bild (Notizen S. 121)."

„Beethoven kannte beinahe das Geld nicht, wodurch öfters unangenehme Auftritte entstanden, weil er, überhaupt mißtrauisch, häufig sich betrogen glaubte, wo es nicht der Fall war. Schnell aufgeregt nannte er die Leute geradezu Betrüger, welches bei den Kellnern oft durch ein Trinkgeld gut gemacht werden mußte. Endlich kannte man in den von ihm am meisten besuchten Gasthäusern seine Sonderbarkeiten und Zerstreuungen so, daß man ihm alles hingehen ließ, sogar, wenn er ohne Bezahlung sich entfernte (Notizen S. 122)."

„Beethoven hat in Wien noch Unterricht auf der Violine bei Krumpholz genommen, und im Anfang, als ich da war, haben wir noch manchmal seine Sonaten mit Violine zusammen gespielt. Das war aber wirklich eine schreckliche Musik; denn in seinem begeisterten Eifer hörte er nicht, wenn er eine Passage falsch in der Applicatur einsetzte.

„Beethoven war in seinem Benehmen sehr linkisch und unbeholfen; seinen ungeschickten Bewegungen fehlte alle Anmuth. Er nahm selten etwas in die Hand, das nicht fiel oder zerbrach. So warf er mehrmals sein Tintenfaß in das neben dem Schreibpulte stehende Clavier. Kein Möbel war bei ihm sicher, am wenigsten ein kostbares; Alles wurde umgeworfen, beschmutzt und zerstört. Wie er es so weit brachte, sich selbst rasiren zu können, bleibt schwer zu begreifen, wenn man auch die häufigen Schnitte auf seinen Wangen dabei nicht in Betracht zog. Nach dem Takte tanzen konnte er nie lernen (Notizen S. 119)."

„Beethoven legte gar keinen Werth auf seine eigenhändig geschriebenen Sachen; sie lagen meistens, wenn sie einmal gestochen waren, im Nebenzimmer oder mitten im Zimmer mit anderen Musikstücken auf dem Boden. Ich habe seine Musik oft in Ordnung gebracht; allein wenn Beethoven etwas suchte, so flog wieder alles durcheinander. Ich hätte dazumal sämmtliche Compositionen, die schon gestochen waren, in der Original-Handschrift wegnehmen können; auch würde er sie mir, wenn ich ihn darum gebeten hätte, wohl selbst unbedenklich gegeben haben (Notizen S. 113)." —

Beethoven fühlte den Verlust von Ries in hohem Grade; doch wurde

ihm derselbe zum Teil ersetzt durch den jungen Röckel, an welchem er großen Gefallen fand. Als er diesen aufforderte, ihn zu besuchen, fügte er hinzu, daß er seinen Dienstboten besondern Befehl geben werde, ihn zu jeder Zeit zuzulassen, sogar morgens, wenn er beschäftigt wäre. Es wurde ausgemacht, daß, wenn Röckel eingelassen wäre und Beethoven in hohem Grade beschäftigt fände, er durch dessen Zimmer in das anstoßende Schlafzimmer gehen solle — beide Zimmer, im vierten Stock des Pasqualatischen Hauses an der Mölker Bastei gelegen, gewährten vollen Überblick über das Glacis — und ihn dort eine bestimmte Zeit erwarten; käme der Komponist nicht, dann sollte Röckel ruhig wieder herausgehen. Eines Morgens, bei seinem ersten Besuche, traf es sich, daß Röckel an der Haustür einen Wagen fand, in welchem eine Dame saß; und als er den vierten Stock erreicht hatte, war daselbst an Beethovens Tür Fürst Lichnowsky im Streite mit dem Diener, um eingelassen zu werden. Der Mann erklärte, er dürfe niemanden vorlassen, da sein Herr beschäftigt sei und gemessenen Befehl gegeben habe, niemanden, wer es auch sei, vorzulassen. Röckel jedoch, welcher Zutritt hatte, teilte Beethoven mit, daß Lichnowsky draußen sei. Obgleich bei übler Laune, konnte er sich doch nicht länger weigern, ihn anzunehmen. Der Fürst und seine Frau waren gekommen, um Beethoven zu einer Spazierfahrt einzuladen, und er willigte auch schließlich ein; aber noch als er in den Wagen trat, bemerkte Röckel, daß sein Gesicht einen düstern Ausdruck hatte.

Daß Beethoven in diesen Jahren häufig mit Seyfried zusammenkam, weiß der Leser bereits. Ihre 30jährige Bekanntschaft, welche wenigstens die Hälfte dieser Zeit hindurch in der Tat ein freundschaftliches Verhältnis, wie es Seyfried nennt, gewesen ist, wurde, wie derselbe erzählt, „nie irgend gelockert; nie durch einen selbst noch so geringfügigen Zwist gestört. Nicht als ob wir beide stets und immerdar eines und desselben Sinnes gewesen wären, oder sein können; vielmehr sprach sich jeder frei und unverhohlen aus, wie ers eben aus geprüfter Ueberzeugung fühlte, und als wahr erfand, fern von allem sträflichen, egoistischen Eigendünkel, diese seine differirenden Ansichten und Glaubens-Meinungen dem Gegenpart als infallibel aufdringen zu wollen. Ueberhaupt war Beethoven viel zu gerade, offen und tolerant, um Jemanden durch Mißbilligung oder Widerspruch zu kränken; was ihm nicht behagte, pflegte er nur recht herzlich zu belachen, und wohl glaube ich mit Zuversicht behaupten zu können, daß er sich, wissentlich wenigstens, nie in seinem ganzen Leben einen Feind zuzog; nur, wem seine Eigenheiten fremde

waren, der mochte sich auch in seinem Umgange — ich spreche von einer frühern Zeit, als ihn noch nicht das Unglück der Taubheit getroffen — vielleicht nicht so ganz ordentlich zurechte finden. Wenn Beethoven dagegen bei manchen, meist sich ihm selbst aufgedrungenen Protectoren, mit seiner derben Geradheit wohl mitunter das Kindlein sammt dem Bade verschüttete, so lag die Schuld einzig daran, daß der ehrliche Deutsche stets das Herz auf der Zunge trug, und alles besser, als zu hofiren verstand, auch — des eignen Werthes bewußt — sich nie zum Spielball der eitlen Launen seiner mit dem Namen und der Kunst des gefeierten Meisters sich brüstenden Mäcenaten entwürdigen ließ. — So war er denn nur von jenen verkannt, welche sich die Mühe verdrießen ließen, den scheinbaren Sonderling kennen zu lernen. — Als er den Fidelio, das Oratorium Christus am Oelberge, die Symphonieen in Es, C moll und F, die Pianoforte-Concerte in C moll und G dur, das Violinconcert in D componirte, wohnten wir beide in einem und demselben Hause[1]), besuchten fast täglich, da wir eine Garçon-Wirthschaft trieben, selbander das nemliche Speisehaus, und verplauderten zusammen manch unvergeßliches Stündchen in collegialischer Traulichkeit, denn Beethoven war damals heiter, zu jedem Scherz aufgelegt, frohsinnig, munter, lebenslustig, witzig, nicht selten auch satyrisch; noch hatte ihn kein physisches Uebel heimgesucht [?]; kein Verlust eines, sonderlich dem Musiker so höchst unentbehrlichen Sinnes seine Tage getrübt; nur schwache Augen waren ihm aus früher Kindheit als Nachwehen der bösartigen Pocken-Seuche zurückgeblieben, und diese zwangen ihn schon im angehenden Jünglingsalter zu concaven sehr scharfen[2]) Brillengläsern seine Zuflucht zu nehmen. Von den oben angeführten, in der gesammten Musikwelt als Meisterwerke anerkannten Schöpfungen ließ er mich jedes vollendete Tonstück alsogleich am Piano hören und verlangte mir, ohne mir lange Zeit zum Besinnen zu gönnen, auch unverzüglich mein Urtheil ab; solches durfte ich freysinnig, unumwunden geben, ohne befürchten zu müssen, einen, ihm wildfremden, gar nicht innewohnenden After-Künstlerstolz damit zu verletzen."

Obige Worte sind der Cäcilia (Bd. IX, S. 218, 219) entnommen; in dem Anhange der sogenannten „Studien" finden sich noch fernere Er-

---

1) Hier hat den Verfasser sein Gedächtnis zum Teil getäuscht.

2) Ebenfalls ein kleines Mißverständnis. Schindler besaß Beethovens Brillengläser; dieselben waren keineswegs sehr scharf. Vgl. übrigens Kalischer „Beethovens Augen und Augenleiden" (Musik II, Heft 12—13).

innerungen, welche das bereits Angeführte in überraschender Weise ergänzen. Wir führen an, was sich auf die Jahre 1800—1805 bezieht. „Im Dirigiren durfte unser Meister keineswegs als Musterbild aufgestellt werden, und das Orchester mußte wohl Acht haben, um sich nicht von seinem Mentor irre leiten zu lassen; denn er hatte nur Sinn für seine Tondichtung, und war unablässig bemüht, durch die mannigfaltigsten Gesticulationen den intendirten Ausdruck zu bezeichnen. So schlug er oft bey einer starken Stelle nieder, sollte es auch im schlechten Tacttheile seyn. Das Diminuendo pflegte er dadurch zu markiren, daß er immer kleiner wurde, und beim pianissimo, so zu sagen, unter das Tactirpult schlüpfte. So wie die Tonmassen anschwellten, wuchs auch er wie aus einer Versenkung empor, und mit dem Eintritt der gesammten Instrumentalkraft wurde er, auf den Zehenspitzen sich erhebend, fast riesengroß, und schien, mit den Armen wellenförmig rudernd, zu den Wolken hinaufschweben zu wollen. Alles war in regsamster Thätigkeit, kein organischer Theil müßig und der ganze Mensch einem perpetuum mobile vergleichbar. — — Er gehörte schlechterdings nicht zu den eigensinnigen Componisten, denen kein Orchester in der Welt etwas zu Dank machen kann; ja zuweilen war er gar zu nachsichtsvoll, und ließ nicht einmal Stellen, die bei den Proben verunglückten, wiederholen; ‚das nächste mal wird's schon gehen', meinte er. — Bezüglich des Ausdrucks, der kleineren Nüancen, der ebenmäßigen Vertheilung von Licht und Schatten, so wie eines wirksamen Tempo rubato, hielt er auf große Genauigkeit, und besprach sich, ohne Unwillen zu verrathen, gerne einzeln mit Jedem darüber. Wenn er nun aber gewahrte, wie die Musiker in seine Ideen eingingen, mit wachsendem Feuer zusammenspielten, von dem magischen Zauber seiner Tonschöpfungen ergriffen, hingerissen, begeistert wurden, dann verklärte freudig sich sein Antlitz, aus allen Zügen strahlte Vergnügen und Zufriedenheit, ein wohlgefälliges Lächeln umspielte die Lippen, und ein donnerndes: »Bravi tutti!« belohnte die gelungene Kunstleistung. Es war des hehren Genies erster und schönster Triumphmoment, gegen welchen, wie er unumwunden gestand, selbst der Beyfallssturm eines großen, empfänglichen Publicums im Schatten stand. — Beym a vista-Vortrag mußte oft, der Correctur wegen, eingehalten, und der Faden des Ganzen abgeschnitten werden; auch dabei blieb er geduldig; kam aber, besonders in den Scherzos seiner Symphonieen beym plötzlich unerwarteten Tactwechsel, Alles auseinander, dann schlug er eine dröhnende Lache auf, versicherte: ‚er hätte es gar nicht anders er-

wartet; hätte schon zum voraus darauf gespitzt', und äußerte eine fast kindische Freude, daß es ihm geglückt: ,so bügelfeste Ritter aus dem Sattel zu heben'.

„Als Beethoven noch nicht mit seinem organischen Gebrechen behaftet war, besuchte er gerne und wiederholt Opernvorstellungen; besonders jene in dem damals so herrlich florirenden Theater an der Wien; mitunter wohl auch der lieben Bequemlichkeit zu Nutz und Frommen, da er gewissermaßen nur den Fuß aus seiner Stube und ins Parterre hinein zu setzen brauchte. Dort fesselten ihn vorzugsweise Cherubinis und Mehuls Schöpfungen, die in selber Epoche gerade anfingen, ganz Wien zu enthusiasmiren. Da pflanzte er sich denn hart hinter die Orchesterlehne, und hielt, stumm wie ein Öhlgötze, bis zum letzten Bogenstrich aus. Dieß war aber das einzige Merkmahl, daß ihm das Kunstwerk Interesse einflößte; wenn es ihn im Gegentheil nicht ansprach, dann machte er schon nach dem ersten Actschlusse rechtsum, und trollte sich fort. — Ueberhaupt war es schwer, ja rein unmöglich, aus seinen Mienen Zeichen des Beyfalls oder des Mißbehagens zu entziffern: er blieb sich immer gleich, scheinbar kalt, und ebenso verschlossen in seinen Urtheilen über Kunstgenossen; nur der Geist arbeitete rastlos im Innern; die animalische Hülle glich einem seelenlosen Marmor. — Wunderbar genug, gewährte ihm dagegen das Anhören einer recht erbärmlich schlechten Musik ein wahres Gaudium, welches er auch mittelst eines brüllenden Gelächters proklamirte. Jedermann, der ihn genauer kannte, weiß, daß er in dieser Kunst nicht minder Virtuose vom ersten Range war; nur Schade, daß sogar seine nächste Umgebung selten die eigentliche Ursache einer solchen Explosion zu ergründen vermochte, da er zum öftern die eigenen geheimsten Gedanken und Einfälle zu belachen geruhte, ohne weiter Rechenschaft darüber zu geben. —

„Ohne ein kleines Notenbuch, worin er seine momentanen Ideen bemerkte, war er nie auf der Straße zu finden. Kam darauf zufällig die Rede, so parodirte er Johanna d'Arc's Worte: ,Nicht ohne meine Fahne darf ich kommen!' — und mit einer Stetigkeit sonder Gleichen hielt er das sich selbst gegebene Gesetz; wiewohl übrigens in seinem Haushalt eine wahrhaft admirable Confusion dominirte. Bücher und Musikalien in allen Ecken zerstreut, — dort das Restchen eines kalten Imbisses, — hier versiegelte oder halbgeleerte Bouteillen, — dort auf dem Stehpulte die flüchtige Skizze eines neuen Quatuors, — hier die Rudera des Dejeuner's, — dort am Piano, auf bekritzelten Blättern,

das Material zu einer herrlichen, noch als Embryo schlummernden, Symphonie, — hier eine auf Erlösung harrende Correctur, — freundschaftliche und Geschäftsbriefe den Boden bedeckend, — zwischen den Fenstern ein respectabler Laib Strachino, ad latus erkleckliche Trümmer einer echten Veroneser Salami, — — und trotz dieses Bunterleys hatte unser Meister die Manier, ganz im Widerspruche zur Wirklichkeit, seine Accuratesse und Ordnungsliebe bey jeder Gelegenheit mit ciceronianischer Eloquenz herauszustreichen. Nur, wann Tage, Stunden, oft Wochen lang etwas Benöthigtes gesucht werden mußte, und alles Bemühen fruchtlos blieb, dann gings aus einem andern Tone, und Unschuldige sollten das Bad ausgießen. ‚Ja, ja!‘ — wurde kläglich gejammert — ‚das ist ein Unglück! Nichts kann an Ort und Stelle bleiben, wo ich es hingelegt; Alles wird mir verräumt; Alles geschieht mir zum Possen; o, Menschen, Menschen!‘ — Die Dienerschaft aber kannte den gutmüthigen Murrkopf; ließ ihn nach Herzenslust fortbrummen, und — wenige Minuten — so war alles vergessen, bis ein ähnlicher Anlaß dieselbe Scene erneuerte.

„Ueber seine, in Wahrheit höchst unleserlichen Schriftzüge, machte er sich selbst oftmals lustig, und fügte zur Entschuldigung bey: ‚Das Leben ist zu kurz, um Buchstaben oder Noten zu mahlen; und schönere Noten brächten mich schwerlich aus den Nöthen.‘

„Der ganze Vormittag, vom ersten Lichtstrahl bis zur Tafelzeit, war der mechanischen Arbeit, dem Niederschreiben nähmlich, geweiht; des Tages Rest gehörte zum Denken und Ordnen der Ideen. Kaum den letzten Bissen zu Munde geführt, wurde, falls er keinen weiteren Ausflug in petto hatte, die gewöhnliche Promenade angetreten; das heißt: er lief im Dupplirschritt, wie gestachelt dazu, ein paarmahl rund um die Stadt.“ — Und dies geschah, mochte das Wetter sein wie es wollte. Diejenigen, welche das alte Wien kennen, erinnern sich, welche schöne Promenade ganz um die eigentliche Stadt herum und gerade außerhalb der Wälle durch die Wege des Glacis gebildet wurde, an der unteren Seite mit dem Ufer des Kanals zusammenhängend; das Ganze gehört gegenwärtig der Vergangenheit an.

Die hier zusammengebrachten, an verschiedenen Stellen zerstreuten Notizen stimmen ihrem Inhalte nach völlig miteinander überein; sie bestätigen, erläutern und ergänzen sich gegenseitig, und gewähren von Beethoven, der damals im kräftig blühenden Mannesalter, in den ersten Jahren seines großen Ruhmes und in der wunderbarsten Zeit seines

Schaffens stand, ein so deutliches und lebendiges Bild, wie wir es von keinem andern unserer großen Komponisten besitzen.

Und sein Gehör? fragt der Leser; wie stand es damals mit demselben? Wir können diese Frage nicht zur vollen Zufriedenheit beantworten. Jedenfalls ist durch die Notizen von Wegeler und Ries, die Biographie Schindlers in ihren ersten Auflagen, und namentlich die Dokumente von Beethovens eigener Hand, welche in diesen Bänden gedruckt sind, eine sehr übertriebene Vorstellung von dem Fortschritte seiner Taubheit in Umlauf gekommen. Auf der anderen Seite irrt Seyfried offenbar nach der entgegengesetzten Richtung; und Karl Czerny, sowohl in seinen gedruckten als handschriftlichen Bemerkungen, geht sogar noch weiter. So schreibt er z. B. an Jahn: „Obwohl schon seit 1800 an Ohrenschmerzen und dergleichen leidend, hörte er doch vollkommen gut sowohl Sprache wie Musik bis beiläufig zum Jahre 1812"; und zur Bestätigung fügt er bei: „Noch in den Jahren 1811 und 1812 studirte ich bei ihm mehreres, und er corrigirte mit größter Genauigkeit, so gut wie 10 Jahre früher." Dies beweist jedoch nichts, da Beethoven noch bemerkenswertere Proben der Art bis zum letzten Jahre seines Lebens von sich gab.

Beethovens Klagelied, das Testament von 1802, bezeichnet das eine Extrem, die Behauptungen von Seyfried und Czerny das andere; die Wahrheit liegt ungefähr in der Mitte.

Im Juni 1801 mußte Beethoven bereits „ganz dicht am Orchester lehnen, um den Schauspieler zu verstehen". Im folgenden Sommer konnte er eine Schalmei nicht hören, auf welche ihn Ries aufmerksam machte. Im Jahre 1804 hörte er nach Dolezaleks Erzählung schon in der Probe zur Eroica die Blasinstrumente nicht immer deutlich, und vermißte sie, wenn sie spielten. Das Übel machte damals, wenn auch langsame, doch sichere Fortschritte. „In jenen Jahren", sagt Schindler I. S. 43, „befand sich an der Metropolitan-Kirche zu St. Stephan in Wien ein Geistlicher, Namens Pater Weiß, der sich mit Heilung des kranken Gehörorgans befaßt und viele glückliche Kuren bewirkt hatte. Nicht blos Empiriker, sondern mit der Physiologie des Organs wohl vertraut, bewerkstelligte er die Heilung nur mit einfachen Mitteln, genoß überhaupt eines verbreiteten Rufes im Publikum, nebenbei aber auch die Achtung der prakticirenden Aerzte. Mit Genehmigung seines Arztes hatte sich ihm auch unser geängstigter Tondichter anvertraut." Es ist nicht genau bekannt, wann dies gewesen ist; doch kann es nicht früher

geschehen sein, als bis Dr. Schmidts Behandlung sich als erfolglos erwiesen hatte. Das sogenannte Fischhoffsche Manuskript gibt — offenbar auf die Autorität von Zmeskall selbst — eine genauere Erzählung von Pater Weiß' Erfahrungen mit seinem neuen Patienten, als Schindler. „Herr v. Zmeskall bewog mit vieler Mühe Beethoven, mit ihm dahin zu gehen. Anfangs befolgte er auch den Rath des Arztes; da er aber täglich zu ihm gehen mußte, um sich eine Flüssigkeit in die Ohren träufeln zu lassen, so war ihm dieses um so unangenehmer, als er bei seiner Ungeduld noch wenig oder gar keine Besserung zu spüren glaubte, und er blieb aus. Der befragte Arzt verständigte Hrn. v. Zmeskall davon, welcher ihn jedoch bat, sich zu dem eigensinnigen Kranken selbst zu verfügen, und seiner Bequemlichkeit entgegen zu kommen. Der Geistliche, gutmüthig besorgt Beethoven zu helfen, ging in dessen Wohnung, aber ebenso war seine Bemühung in einigen Tagen schon vergebens, indem Beethoven sich verleugnen ließ und so eine mögliche Hülfe oder Linderung seines Zustandes vernachlässigte."

Wahrscheinlich war das Übel derart, daß es mit allen Hilfsmitteln unserer gegenwärtigen medizinischen Kenntnis kaum aufgehalten, viel weniger gebessert werden konnte. Das ist ein schlechter Trost, doch der beste, den wir haben.

Der Leidende ergab sich endlich selbst in sein Schicksal. Auf einer Seite von 21 Blättern mit Skizzen zu den Rasumowskyschen Quartetten Op. 59, in der Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde zu Wien, stehen mit Bleistift von seiner Hand, wofern sie richtig gelesen sind, folgende Worte:

„Eben so wie Du Dich hier in den Strudel der Gesellschaft stürzest, eben so möglich ist's Opern trotz allen gesellschaftlichen Hindernissen zu schreiben.

„Kein Geheimniß sey Dein Nichthören mehr — auch bey der Kunst."

Anhang.

Anhang I.

Erst-Aufführungen der Wiener Theater 1794—1807.

J. B. Wallishauser aus Wien veröffentlichte im Jahre 1807 ein „chronologisches Verzeichniß aller Schauspiele, deutschen und italienischen Opern, Pantomimen und Ballete“, welche vom April 1794 bis zum April 1807 im Burg-, Kärntnertor-, Wiener und Leopoldstädter Theater zum erstenmale aufgeführt wurden, mit Hinzufügung der Daten usw. Aus dieser Schrift haben wir die folgende Tabelle für den Gebrauch und die Bequemlichkeit der Leser dieses Bandes ausgewählt und aufgestellt.

Im K. K. Hoftheater.

Datum		Titel	Akte	Gattung	Dichter	Komponist
		1794.				
Juni	23	Die Zigeuner . . .		Divertissement	Ballettmeister Muzzarelli	
—	28	Le confusioni della Somiglianza . . .	2	Singspiel	Mazzini	M. Portogallo
August	28	Die Lupercalien, oder: Das Opfer des Pan		Ballett	S. Vigano	
—	30	La Griselda. . . .	2	Mus. Drama		N. Piccini
Sept.	1	Die Aussteuer . . .	5	Schauspiel	Iffland	
—	19	Gli accidenti della Villa	1	Singspiel	Zini	Dutillieu
—	23	Die Liebe Galateens, oder: Der Tod des Acis.		Divertissement	S. Vigano	
Okt.	15	Die Weinlese. . . .		Ballett	Muzzarelli	
Nov.	5	Il matrimonio improviso	1	Singspiel		Ferd. Paer
Dez.	7	Pyramus und Thisbe	1	Melodram		Anton Eberl
		Vom April bis Dezember wurden in beiden Hoftheatern aufgeführt: 9 Komödien, 6 Opern und 4 Ballette, in allem 19 Stücke.				

Datum		Titel	Akte	Gattung	Dichter	Komponist
		1795.				
Jan.	13	Il mondo alla rovescia	2	Singspiel	Cater. Mazzola	Salieri
—	26	Die unvermutete Entdeckung	5	Lustspiel	F. X. Huber	
Febr.	2	Richard Löwenherz . (Die Arie von Gretry: »une fièvre brulante«, wurde von Weigl in dieses Ballett eingelegt.)	6	Ballett	S. Vigano	Jos. Weigl
März	6	Achille in Sciro (mit Balletts)	2	Muſ. Drama		
—	"	Crösus und Calliroe		Ballett	Muzzarelli	
April	8	Die wiedergefundene Mathilde	2	Oper	(Cellini)	Anfossi
—	30	La superba corretta	2	Singspiel		
Mai	11	Die gute Mutter . .	2	Oper	Alxinger	Wranitzky
—	16	Der Raub der Helena	5	Ballett	Muzzarelli	
Juni	12	Die Unterhaltung auf dem Lande		Divertissement	do.	
Juli	17	Achmet u. Almanzine	2	Singspiel		Sche n
—	20	Das gefund. Veilchen		Ballett	S. Vigano	
August	13	Eraclito e Democrito	2	Singspiel	J. v. Gamera	Salieri
—	27	Die edle Rache. . .	2	Oper	F. X. Huber	Süßmayr
Sept.	5	Lo Spazza-Camino	2	do.		Portogallo
—	24	Der braune Robert u. das blonde Nannchen	4	ein Fürstengemälde	C. F. Hensler	
Okt.	14	Palmira Regina di Persia	2	Singspiel	J. v. Gamera	Salieri
—	31	Die verlassene Ariadne		Ballett	Giuſ. Scalesi	
Nov.	16	I Fratelli rivali . .	2	Oper		P. Winter
Dez.	31	Der Graf v. Burgund	4	Schauspiel	Kotzebue	
		In diesem Jahre wurden aufgeführt: 16 neue Schauspiele, 11 neue Opern, 9 Ballette, in allem 36 Stücke.				
		1796.				
Jan.	2	Die Zerstörung der Stadt Troja . . .	5	Ballett	Muzzarelli	
—	12	I due Vedovi . .	2	Oper	J. v. Gamera	P. Winter
März	28	Gli Argonauti. . .	2	Singspiel		
—	30	Alonzo e Cora („vom neuen Ballettmeister“)		Ballett	Traffieri	
Mai	6	La pietra simpatica	2	Oper		S. di Palma
Juni	15	Das unterbrochene Opferfest	2	do.	F. X. Huber	P. Winter
Juli	2	I Nemici Generosi	2	Singspiel		
—	5	Bianca di Rossi.		Ballett	Traffieri	
Aug.	2	Die Vermählung im Keller	3	do.	do.	
—	7	Il Moro.	2	Oper	(Gamera)	Salieri
Okt.	11	Gli sposi in contrasto	2	Singspiel	L. da Ponte	Martini

Datum		Titel	Akte	Gattung	Dichter	Komponist
Nov.	7	Der Dorfbarbier . .	1	Singspiel	(Weidemann)	Schenk
Dez.	11	L'astuta in amore	2	Oper		
		Im Jahre 1796 wurden gegeben: 14 neue Komödien, 10 neue Opern, 4 neue Ballette, in allem 28 neue Vorstellungen.				
		1797.				
Jan.	13	Cyrus und Tomyris		Ballett	Traffieri	
Febr.	23	Die Lustfahrer . . .		do.		Wranitzky
März	15	I Solitari	3	Singspiel	Gamera	Jos. Weigl
—	22	Nina („zum Vorteil der Tänzerin Casentini")		Ballett	Traffieri	
April	7	Romeo e Giulietta (Debut von Crescentini)	3	Oper		Zingarelli
Mai	4	La morte di Semiramide	2	Mus. Drama	(Sografi)	Borghi
Juni	10	Il Ciabattino ringentilito.	2	Oper		V. Fioravanti
Juli	6	Gli Orazi e i Curiazi	3	Musikalisches Trauerspiel	(Sografi)	Cimarosa
—	26	Un pazzo ne fa cento	2	Singspiel	(Foppa)	S. Mayr
Sept.	17	Il nemico delle donne	1	Oper	Zini	Dutillieu
Okt.	4	Der Wildfang (nach Kotzebue frei bearb.)	2	do.	F. X. Huber	Süßmayr
(Nov.) ?.	1	L'amor marinaro, der Korsar aus Liebe	2	do.	Gamera	Jos. Weigl
		Im Jahre 1797 wurden 11 neue Komödien, 9 neue Opern und 5 neue Ballette aufgeführt.				
		1798.				
April	26	L'intrico amoroso	2	Oper		Ferd. Paer
Juli	8	Hamlet, Prinz von Dänemark		Ballett	Clerico	
—	27	Gli amanti giocosi	2	Singspiel		Fioravanti
Aug.	3	Der verliebte Briefwechsel (nach dem Französischen) . . .	5	Lustspiel	F. X. Huber	
Okt.	4	Der Tod des Herkules		Ballett	Clerico	
—	14	L'academia di Maestro Civolfaut . .	2	Oper	Gamera	Jos. Weigl
Nov.	6	Il Principe di Taranto	2	do.		F. Paer
Dez.	11	Don Juan oder das steinerne Gastmahl .	2	do.	Da Ponte	Mozart
		Im Jahre 1798 wurden in beiden Hoftheatern aufgeführt: Komödien 25, Opern 9, Ballette 2 — in allem 36 neue Stücke.				

Datum		Titel	Akte	Gattung	Dichter	Komponist
		1799.				
Jan.	3	Falstaff, ossia: le tre burle	3	Oper	(Defranceschi)	Salieri
Febr.	23	Camilla, ossia: il Sutterraneo . . .	3	do.	(Carpani)	F. Paer
März	13	Die Spanier in Peru	5	Ballett	Traffieri	Jos. Weigl
Mai	7	Die Jagd	2	Oper		Schenk
—	25	Zemira e Azor .		Ballett	Clerico	
Juli	2	Die nächtl. Trommel		do.	do.	
—	12	Il morto vivo . . .	1	Oper	Defranceschi	F. Paer
—	19	Der Schreiner . . .	1	Singspiel	Kotzebue	Wranitzky
Sept.	16	I due Suizzeri . .	2	do.	S. Buonajuti	J. Ferrari
Okt.	4	Die Barmeciden, o. die Egyptier in Bagdad.	5	Schauspiel	Alois Weißenbach	
—	15	Clotilde, Prinzessin v. Serano		Ballett	S. Vigano	
—	21	La donna di genio volubile	2	Oper	J. Bertotti	Portogallo
Nov.	29	La virtu al Cimento	2	Melodrama		F. Paer
		In beiden Hoftheatern wurden im Jahre 1799 37 neue Stücke gegeben: 24 Komödien, 8 Opern und 5 Ballette.				
		1800.				
Jan.	7	Iphigenie in Tauris	5	Schauspiel	Goethe	
—	8	Kleopatra		Ballett	Clerico	
März	2	Paolo e Virginia .	4	Oper	Gamera	Guglielmi
—	14	Die Weise der Höhle	3	Ballett	Clerico	
—	21	Fiesco	6	Trauerspiel	Schiller	
April	30	Gli Traci amanti	2	Oper		Cimarosa
Mai	8	Mazelli e Orisko .	3	Ballett	S. Vigano	
—	15	Der Schiffbrüchige .	2	Singspiel		Collini
Juni	2	Cäsar auf der Insel Pharmacosa. . . .	2	do.	Defranceschi	Salieri
Juli	7	Gonora	2	Oper	Lippert	Süßmayr
—	12	Il medico in bagno	2	Singspiel		Salieri
Aug.	5	Alcrete („vom neuen Ballettmeister") .		Ballett	Gioja	
Sept.	2	Ginevra degli Almieri	4	Singspiel	Jos. Foppa	Ferd. Paer
—	12	Der Schneider als Vormund . . .		Ballett	Gioja	
—	22	Der wachsame Dorfrichter		Divertissement	S. Vigano	Th. Weigl
Okt.	4	Divertissement, getanzt von beiden Brüdern Gioja und Demoiselle Cassentini .			Ferd. Gioja	
—	22	Angiolina, ossia: il matrimonio per susurro	2	Singspiel	Defranceschi	Salieri
Nov.	29	Julima und Azem .	4	Ballett	Gioja	

Datum		Titel	Akte	Gattung	Dichter	Komponist
Dez.	18	Poche ma buone	1	Singspiel		F. Paer
		In beiden Hoftheatern wurden im Jahre 1800 48 neue Stücke gegeben: 26 Komödien, 9 Opern, 8 Ballette und 5 andere Stücke.				
		1801.				
Febr.	16	Die Kohlenbrenner		Divertissement	„vom Tänzer Angiolini“	
—	24	Die Zauberflöte	2	Oper	(Gieseke und) Schikaneder	Mozart
März	**28**	**Die Geschöpfe des Prometheus**	**2**	**Ballett**	**S. Vigano**	**Beethoven**
April	16	Bathmendi	2	Oper	v. Liechtenstein	v. Liechtenstein
—	23	La testa ricaldata	1	do.		Paer
Mai	23	Die Königin der schwarzen Inseln	2	do.	Schwaldopler	Ant. Eberl
Juni	6	Achilles	2	do.	Gamera	Paer
Juli	13	Das Urteil des Paris	2	Ballett	Gioja	
—	25	Phasma	2	Oper		Süßmayr
Okt.	3	Regulus	5	Tragödie	H. v. Collin	
—	27	Ginevra di Scozia	2	Oper	Rossi	Mayer und Weigl
Dez.	29	Die Liebe unter den Handwerksleuten	2	Singspiel	Lippert	Gaßmann und andere
		In beiden Hoftheatern unter der Direktion des Baron von Braun wurden im Jahre 1801 36 neue Stücke gegeben: 24 Schau- und Lustspiele, 8 Opern, 4 Ballette.				
		1802.				
Jan.	14	Die Zauberschwestern im Beneventer Walde		Ballett	S. Vigano	Süßmayr
März	17	Die Spanier auf der Insel Christina	3	do.	do.	
Juni	29	Oedip. zu Colonos	2	Oper		Sacchini
Aug.	14	Die Tage der Gefahr (les deux journées)	3	Mus. Schauspiel	Bouilly, übs. v. Treitschke	Cherubini
—	31	Die Tänzerin v. Athen	4	Ballett	Muzzarelli	
Sept.	2	Der Baum der Diana (wiederaufgen.)	2	Oper	(Da Ponte)	Martini
Nov.	6	Medea	3	do.	Treitschke (a. d. Französ.)	Cherubini
—	24	Coriolan	5	Tragödie	H. v. Collin	
		Im Jahre 1802: 19 Schauspiele; 6 Opern, 3 Ballette.				
	(?)	**1803.**				
Febr.	3	Ercole in Lidia	2	Oper	Gamera	S. Mayr
Juli	13	Die isthmischen Spiele	5	Ballett	S. Vigano	
Sept.	22	Der portugiesische Gasthof	1	Singspiel	Treitschke (n. d. Französ.)	Cherubini

Datum		Titel	Akte	Gattung	Dichter	Komponist
Dez.	13	Bacchus und Ariadne („vom neuen Ballettmeister")		Ballett	Gallet	Th. Weigl
		Im Jahre 1803: 18 Komödien, 9 Opern, 2 Ballette.				
		1804.				
Febr.	22	Der gestörte Abschied, Debüt von Fräulein Adamberger	1	ein Gespräch	H. v. Collin	
Mai	1	Eloise ed Abelardo agli Elisi		Kantate		Paer
Juli	31	I Fuorusciti	2	Oper		Paer
Okt.	15	Selico	2	Schauspiel	Hummel	Gyrowetz
—	27	Domestikenstreiche (aus dem Französ. frei bearb.)	1	Lustspiel	Castelli	
		Im Jahre 1804: 27 Schauspiele, 21 Opern, 4 Ballette.				
		1805.				
Febr.	15	Die Uniform (nach Carpani)	2	Oper	Treitschke	Weigl
März	7	Der Kalif von Bagdad	1	do.		Boieldieu
Mai	29	Die Witwe (nach dem Französischen)	1	Lustspiel	Sonnleithner	
Sept.	24	Milton (do.)	1	Singspiel	Treitschke	Spontini
Dez.	19	Die Entzifferung	2	do.		Salieri
		Im Jahre 1805: 28 Schauspiele, 20 Opern, 6 Ballette.				
		1806.				
Febr.	25	Faniska (nach dem Französischen)	3	Oper	Sonnleithner	Cherubini
März	5	Paul und Rosette	3	Ballett	Corally	Umlauf
Juli	14	Die Reise nach Paris	1	Oper	v. Seyfried nach d. Franz.	Heller
Sept.	24	Julie (nach dem Französischen)	1	Singspiel	Treitschke	Spontini
Nov.	12	Zum goldenen Löwen	1	Oper	Sonnleithner	Seyfried
Dez.	4	Agnes Sorel (nach dem Französischen)	3	do.	do.	Gyrowetz
		Im Jahre 1806: 25 Schauspiele, 13 Opern, 1 Pantomime.				
		1807.				
Jan.	1	Bianca della Porta	5	Trauerspiel	H. v. Collin	
Febr.	3	Die gedemütigte Eitelkeit	3	Ballett	S. Vigano	
—	25	Sargino	2	Oper	Foppa	Paer

Datum		Titel	Akte	Gattung	Dichter	Komponist
März	8	Don Quixote bei der Hochzeit des Camacho	2	Ballett	Taglioni	
		Bis Anfang April 1807: 5 Komödien, 2 Opern, 3 Ballette.				

Schikaneders K. K. priv. Schauspielhaus auf der Wieden.

Datum		Titel	Akte	Gattung	Dichter	Komponist
		1794.				
Juli	10	Hamlet, Prinz von Dänemark	3	Lustspiel	K. L. Gieseke	
Aug.	14	Die Schule der Liebe (nach dem Italien.)	2	Singspiel	Gieseke	Mozart
Okt.	21	Der blinde Ehemann	2	Oper	Junger	Ruprecht
Nov.	14	Der Spiegel von Arkadien	2	Singspiel	Schikaneder	Süßmayr
		Vom 1. April bis zum 31. Dez. 6 neue Schauspiele, 7 neue Opern.				
		1795.				
Febr.	7	Mina und Salo, oder: Die unterird. Geister	3	Zauberspiel		
März	3	Die Unterhaltung auf dem Lande (nach dem Italien.)	2	Singspiel	Gieseke	
April	8	Das entdeckte Geheimnis	2	Oper	do.	Salieri
—	20	Gli amici rivali . .	5	Ballett	Checchi	
—	27	Die pücefarbenen Schuhe, oder: Die schöne Schusterin .	2	Oper	Stephanie jr.	Umlauf
Mai	11	Idris und Zenide (nach Wieland) . .	2	do.	Gieseke	Süßmayr
—	18	Le nozze disturbate	4	Ballett	Checchi	Haibel
Juni	8	Il vecchio deluso .	2	Divertissement	do.	
—	27	Der Königssohn aus Ithaca.	2	Oper	Schikaneder	F. A. Hofmeister
Juli	24	Nilson e Betti nell' isola dei Canibali	3	Ballett	Checchi	Henneberg
Aug.	18	Das Ungeheuer, oder: Der Bauer als König	2	Zauberoper	Gieseke	Seidelmann
—	25	Accampamento di Zingari	3	Ballett	Checchi	
Sept.	19	Der Milzsüchtige (nach dem Französ.). .	3	Oper	Gieseke	Méhul
Okt.	13	Die schöne Marketenderin	2	Singspiel	K. F. Hensler	W. Müller
Nov.	17	Der Sieg Alexanders über sich selbst (nach Noverre)	2	Ballett	Checchi	Aspelmayer

Datum		Titel	Akte	Gattung	Dichter	Komponist
Nov.	21	Der Höllenberg . . .	2	Oper	Schikaneder	J. Wölffl
		Neue Stücke im J. 1795: 25 Komödien, 12 Opern, 6 Ballette.				
		1796.				
Jan.	2	Des steinerne Gast od. Don Juan . .	5	Ballett	Checchi	Gluck
Febr.	6	I Pastori d'Arcadia al Parnasso . . .		Divertissement	do.	
April	2	Das Irrlicht	3	Oper	Bretzner	Umlauf
—	9	Die Abenteuer im Gasthofe (nach dem Italien.)	2	do.	Gieseke	Paisiello
—	23	Rosalinde, oder: Die Macht der Feen . .	3	Zauberoper	Seb. Mayer	Hoffmeister
Mai	14	Der Tiroler-Wastel	3	Oper	Schikaneder	Haibel
Juni	4	Die zwölf schlafenden Jungfrauen, 1. Teil		Schauspiel	Gieseke	Stegmayer
—	15	do. 2. Teil, oder: Uriels Glöcklein . .	4		do.	
Juli	23	Das glückliche Anagramma	3	Lustspiel		Hoffmeister
Okt.	25	Österreichs treue Brüder, 2. Teil des Tiroler-Wastels . . .	2	Singspiel	Schikaneder	Haibel
		Neue Stücke im J. 1796: 20 Komödien, 15 Opern, 2 Ballette, 1 Pantomime von Kindern.				
		1797.				
Febr.	7	Der erste Kuß . . .	3	Zauberoper	M. Stegmayer	Hoffmeister
März	4	Das medizinische Konsilium	2	Oper	Schikaneder	Haibel
—	13	Zelma und Azir . .	2	Zauberoper	J. Körner	J. Körner
Juli	15	Der Löwenbrunn . .	2	Oper	Schikaneder	J. v. Seyfried
Aug.	3	Der Schauspieldirektor (mit Gesang) .	1	Lustspiel		Mozart
Okt.	25	Babylons Pyramiden	2	Oper	do.	Gallus und Winter
		Neue Stücke im J. 1797: 16 Schauspiele, 11 Opern.				
		1798.				
Jan.	30	Elise, Gräfin von Hartburg	2	Oper	Gieseke	Winter
Juni	12	Das Labyrinth, 2. Tl. d. Zauberflöte . .	2	do.	Schikaneder	do.
Sept.	11	Psyche		Singspiel	K. Müchler	do.
Dez.	3	Der Kopf ohne Mann	2	Zauberoper	J. Perinet	Wölffl
		Im Jahre 1798: 18 neue Komödien, 9 neue Opern.				

Datum		Titel	Akte	Gattung	Dichter	Komponist
		1799.				
März	26	Die Pfauen-Insel . .	2	Oper	Gieseke	
April	30	Minna und Peru (zum Vorteil von Mad. Willmann)	2	Singspiel	Schikaneder	Henneberg Seyfried
Juni	5	Der rote Geist im Donnergebirge . .	2	Oper	Stegmayer	Triebensee Seyfried
—	28	Fausts Leben, Taten und Höllenfahrt . .		Schauspiel	Ball	Zickel
Aug.	13	Der travestierte Aeneas	3	Farce	Gieseke	
Okt.	22	Der Wundermann am Wasserfall	2	Oper	Schikaneder	Seyfried
		Im Jahre 1799: 18 neue Komödien, 12 neue Opern.				
		1800.				
Juni	14	Richard Löwenherz (nach dem Französ.)	3	Singspiel		Gretry
Juli	7	Aeneas in der Hölle		Farce	Gieseke	
Dez.	13	Rache für Recht (mit Gesängen)	4	Schauspiel	do.	
		Im Jahre 1800: neu 26 Komödien, 14 Opern.				
		1801.				
Mai	23	Erwine von Steinheim	3	Posse	Geweig	A. Eberl
Juni	11	Tespis Tramm . .	1	Nachspiel	Schikaneder	
		Dies war das letzte Stück, welches in dem alten Theater im Frei-Hause auf der Wieden aufgeführt wurde, für welches Mozart die Zauberflöte komponierte.				
		1801.				
		Das Theater an der Wien wurde eröffnet mit:				
Juni	13	Alexander, heroisch-komische Oper . . .	2		Schikaneder	Fr. Teyber
Aug.	1	Die Druiden . . .	3	Singspiel		Seyfried
Okt.	3	Hermann v. Staufen, od.: Das Femgericht	5	Schauspiel		Abt Vogler
		Neue Stücke in den beiden Theatern im Jahre 1801: 33 Komödien, 15 Opern.				
		1802.				
März	23	Lodoiska (nach Fillette Loreaux) . .	3	Singspiel		Cherubini
Aug.	13	Graf Armand (der Wasserträger) . . .	3	do.		do.
Dez.	18	Der Bernardsberg (aus dem Französ.)	3	Oper	Seyfried	do.
		Im Jahre 1802: 29 Komödien, 11 Opern.				

Datum		Titel	Akte	Gattung	Dichter	Komponist
		1803.				
Febr.	24	Palmira (aus dem Italien.)	3	Oper		Salieri
Nov.	22	Cyrus in Persien. .	2	do.	Jos. v. Seyfried	Ignaz v. Seyfried
Dez.	31	Die Gefangene (nach dem Französ.). . .	1	Singspiel		Cherubini
		Im Jahre 1803, neu: 25 Komödien, 18 Opern.				
		1804.				
Jan.	21	Der kleine Page . .	1	Oper		Graf Gallenberg
Febr.	3	Die tiefe Trauer (nach dem Französ.) . . .	1	Singspiel		Seyfried
Mai	7	Samori	2	Oper	F. X. Huber	Abt Vogler
Juni	25	Die Ehemänner nach der Mode	3	do.		Seyfried
Okt.	4	Die Karavane von Kairo (nach dem Französ.)	3	do.	F. X. Huber	Gretry
—	18	Das Hazardspiel (do.)	2	Singspiel	do.	Darly
Nov.	10	Die Neger.	2	Oper	Treitschke	Salieri
Dez.	19	Montezuma, ein heroisches Gemälde (urspr. Tippoo Sahib, ein französisches Stück)	3		Jos. v. Seyfried	Ignaz v. Seyfried
		Im Jahre 1804, neu: 21 Komödien, 18 Opern, 1 Pantomime.				
		1805.				
Jan.	29	Der Zerstreute . . .	3	Singspiel	F. X. Huber	Teyber
Febr.	16	Untreue aus Liebe .	2	Zauberoper	M. Stegmayer	Seyfried
März	23	Die Familie auf Isle de France (aus dem Französ.)	3	Oper	Castelli	R. Kreutzer
Mai	18	Emma, Fürstin Bojariens.		Drama	F. X. Huber	Blumenthal
Aug.	10	Vestas Feuer . . .	2	Oper	Schikaneder	Weigl
Nov.	**20**	**Fidelio, od. die eheliche Liebe (aus d. Franz.)**	**3**	**do.**	**Sonnleithner**	**Beethoven**
Dez.	10	Der Becher Eis (nach dem Französ.). . .	1	do.	Seyfried	Dalayrac
		Im Jahre 1805, neu: 20 Schauspiele, 15 Opern, 1 Pantomime.				

1807.

März 14 Zillandes Befreiung von der Insel Aleppo, ein Terzett von den Koblerischen 3 Kindern.

Am Theater in der Leopoldstadt (dem „Kasperle"), im Besitze und unter der Direktion von Karl Edlen von Marinelli, waren die meisten Stücke von 1793 bis 1803 von Joachim Perinet, Karl Friedrich Hensler und Leopold Huber, oder sie waren Bearbeitungen nach dem Französischen. Ziel und Endzweck der meisten von ihnen war Erregung des allgemeinen Gelächters. Castelli beschreibt dieses Theater und die Aufführungen an demselben mit Liebe. Die neuen Stücke ordnen sich der Zahl nach während dieser Jahre zwischen 12 und 21, von denen meist je das dritte eine Operette oder ein Singspiel war; die letzteren waren mit Ausnahme einiger wenigen nach dem Französischen bearbeiteten größtenteils von Wenzel Müller und Ferdinand Kauer komponiert.

Nach dem Tode Marinellis mietete Hensler das Theater; sein Eröffnungsstück (am 29. September 1803) war „Das friedliche Dörfchen, eine allegorische Oper in 1 Aufzug", Musik von Wenzel Müller. Unter Henslers Direktion verbesserte sich der Charakter der Aufführungen in hohem Grade, und die Zahl der neuen Stücke nahm zu. Es wurde ein Ballett hinzugefügt, und dasselbe begann seine pantomimischen Darstellungen am 27. September 1804 mit „Die Geister im Wäschkasten" von Philipp Hasenhuth, mit Musik von Wenzel Müller. Folgende Tabelle kann uns Henslers Tätigkeit veranschaulichen:

	Neue Schau- und Lustspiele	Opern und Singspiele	Ballette und Pantomimen	
1804	28	27	1	= 46
1805	14	15	6	= 35
1806	28	13	5	= 46

Karl Friedrich Hensler (geb. 2. Febr. 1761 zu Schaffhausen) war ein Mann von hoher Bildung, an der Universität Göttingen promoviert, von ausgezeichneten Grundsätzen und einem bedeutenden Talente, wenn nicht Genie — kurz, er war vollkommen der warmen Freundschaft Beethovens würdig, welche ihm, wie wir sehen werden, in späteren Jahren zuteil wurde (vgl. IV, 296).

Wir fügen nur eine ganz kleine Anzahl der Aufführungen an diesem Theater hier bei:

Datum		Titel	Akte	Gattung	Dichter	Komponist
1798						
Jan.	11	Das Donauweibchen	3	Oper	Hensler	Kauer
Nov.	8	Der Sturm (nach Shakespeare) . . .	2	do.	do.	W. Müller
1800						
Nov.	20	Der Zerstreute (nach dem Französ.) . . .	5	Lustspiel		Zwischenakts-musik v. J. Haydn
1804						
April	16	Wilhelm Griskirch . .	5	Schauspiel	Karl Meisl	
Nov.	7	Der Flügelmann . .	1	Lustspiel	do.	
1805						
Mai	1	Die böse Fee . . .	2	Pantomime	Kobler (Linzer Ballettmstr.)	
—	24	Marlborough . . .	3	do.	do.	
1806						
Aug.	26	Oberon	3	Oper	Gieseke	Wranitzky

Anhang II.

Aktenstücke zu Beethovens Streit mit Artaria u. Co. in Sachen des Nachdrucks des Streichquintetts Op. 29.

Vier Monate nach Beethovens Tode ließen sich Artaria u. Co. die nachstehenden Aktenstücke zu der S. 261 ff. kurz behandelten Streitsache wegen des Nachdrucks des Quintetts Op. 29 von der Polizei-Oberdirektion in beglaubigter Abschrift ausfertigen, welche hier nach einer Kopie wiedergegeben werden, die Thayer am 3. Juli 1889 zuging. Dieselben berichtigen zum Teil Details der Erzählung von Ries und illustrieren des weiteren die Korrespondenz Beethovens mit Breitkopf und Härtel. Eines sonstigen Kommentars bedürfen dieselben nicht. Augenscheinlich war Domenico Artaria nach den damaligen Gesetzesbestimmungen formell im Rechte; Beethoven aber fand sich geschädigt durch die ohne sein Wissen erfolgte Weitergabe des Werkes. Dadurch wird verständlich, daß sich Beethoven zu einem Widerruf der Erklärung vom 22. Januar 1803, soweit sie Artaria betrifft, trotz mehrmaliger behördlichen Aufforderung, nicht verstanden hat.

1.

Löbliche K. K. Polizey Ober Direktion

An Eine
löbl. K. K. Ober Polizey
Direction.

Bitte des Kunsthändl. Artaria et Comp. um eine gnädige vidimirte Abschrift eines
vom Jahre 1803.

Im Jahre 1803 im Februar wurde zwischen Artaria et Comp. und Herrn Luis van Beethoven eine Abhandlung gepflogen, worüber die Entscheidung zu Gunsten der Unterzeichneten erfolgt ist. Da sie einer Abschrift dieser Entscheidung dringend bedürfen, so bitten sie eine löbl. K. K. Ober Polizey Direction ihnen gnädigst eine vidimirte Abschrift davon gütigst verabfolgen zu lassen.

Wien d. 28 August 1827.

Artaria und Comp.
Kunsthändler

praes: 28. Aug. 1827
Prius. No. 1151

Damit ad acta daß man den Bittstellern durch Einsicht der Acten verständiget, es liege in der hieramtlichen Verhandlung keine endliche Entscheidung, welche nur dem Civiljustizgerichte zugestanden, vor; sondern es seyen nur zerfallene Transactionen Versuche deßfalls vorfindig. Bittsteller erinnerte sich auch daß diese Sache vor der Civiljustiz verhandelt worden, an welche er sich zu wenden erklärt hat.

Wien am 29. August 827

Bimingen.

Zur Registratur

September 827

No. 5838. Ringer.

2.

Löbliche K. K. Polizey Oberdirect:

Artaria et Compag.: dann Gebrüder Mollo et Compag.: Kunsthändler allhier

No. 5355.

Bitten um Herausgabe der ingedachten Untersuchungsakten und Originalien, um ihre Klagsache wider Hr van Beethoven im Rechtswege untersuchen zu können.

C. v. Hügen Dr.

Löbliche K. K. Polizey Oberdirection!

Bekanntlich hat Herr Ludwig van Beethoven in die Wienerzeitung vom 22ten Jänner d. J. eine für unsere Kunsthandlung Ehrenbeleidigende und schädliche Ankündigung über ein bei uns Artaria et Compg. mit Bewilligung des Hh. Grafen v. Fries aufgelegten Quintetts, einrücken lassen. Wir haben zwar bei dieser löblichen Stelle hierüber Beschwerde geführt und um Genugthuung durch Wiederrufung dieser öffentlich bekannt gewordenen Beschimpfung gebetten; es wurde auch wirklich diese Begebenheit mit der dieser löblichen Stelle ganz eigenen Ausführlichkeit und Klugheit untersuchet, von der Hochlöblichen K. K. Polizey Hofstelle aber, über die dahinn gelangten Untersuchungsakten der Bescheid ertheilet, daß, im Falle Hr. Beethoven sich über ihm zu machende gütliche Vorstellungen nicht herbeilassen sollte seine Ankündigung zu widerrufen, man uns an den ordentlichen Rechtweg weisen solle; —

Um nun auf dem Rechtwege mit den erforderlichen Beweisen versehen, wider den Hr. van Beethoven mit Wirkung auftreten zu können, haben wir sowohl von denen bei dieser löblichen Stelle gepflogenen Verhandlungen, Abschriften, als auch die Herausgabe mancher eingelegten Documente in originali nöthig, wir bitten daher, in Folge der von der K. K. Polizey Hofstelle hiezu herabgelangten Bewilligung:

Eine löbliche K. K. Polizeyoberdirection! geruhe uns die nicht aufzubehalten verordneten, dießfälligen Documente in originali, die aufzubehalten verordneten aber samt allen in dieser Sache gepflogenen Verhandlungen und Protokolle, in vidimirter Abschrift baldmöglichst herauszugeben, und deßwegen die erforderliche Auflage an Dero Kanzeley zu erlassen.

Artaria et Compag.
Mollo et Compag.
Kunsthändler allhier.

Act Nrum. 742.

Polizeyhofstelle

Bericht der K. K. Oberpolizeydirektion.

Ueber das Gesuch der hiesigen Kunsthändler Artaria und Mollo den Musikkompositeur Beethoven zur öffentlichen Widerrufung der gegen sie in die wiener Zeitung eingerückten fälschlichen Nachrichten zu verhalten.

3. **(A)**

An
eine hochlöbliche K. K.
Oberste Polizey
Hofstelle.

Unterzeichnete
Kunsthandlung
bittet

Um öffentliche Wiederrufung der gegen sie in der Wr. Zeitung No. 7 1803 eingerückten verläumderisch-fälschlichen Beschuldigung in Betreff eines von ihr herausgegebenen Quintetts.

Dieses Gesuch hat nicht den kassenmäßigen Stempel. Selbes wäre mit 6 Kr. Stempel zu belegen.

Wien d. 20ten Febr. 803.

Protokollist.

Hochlöbliche
K. K. Oberste Polizey
Hofstelle.

Es hat der hiesige Herr Compositeur van Beethoven bey Gelegenheit eines von uns Endesunterzeichneten herausgegebenen Quintetts eine für uns äußerst nachtheilige und kränkende Anzeige in der Wiener Zeitung vom 22ten Jäner 1803 No. 7 eingerückt

Da uns äußerst daran gelegen seyn muß, den Credit unserer Handlung nicht auf eine so kleinliche Art :: zu welcher wir nicht den geringsten Stoff gegeben haben :| schwächen zu lassen, und wodurch zugleich unser persönliches Ansehen herabgesetzt wird, so sehen wir uns genöthiget dießfalls unsere Zuflucht zu einer Hochlöbl: K. K. Obersten Polizey Hofstelle zu nehmen, welche jeden unrechtmäßig gekränkten Gerechtigkeit wiederfahren läßt, und unterthänigst zu bitten, gedachten Herrn Compositeur zur öffentlichen Wiederrufung dieser seiner fälschlichen unwahren Beschuldigung als eine für uns schuldige Satisfaction gütigst zu verhalten.

Zum Beweise daß Herr van Beethoven uns wirklich unschuldig verläumdete, und noch immer sucht uns in Beziehung dessen mit kleinlichten Neckereien, führen wir noch in Unterthänigkeit an, daß wir erwähntes Quintett blos auf gütige Erlaubniß und Einverständniß des hiesigen Herrn Eigenthümers herausgegeben haben, und solches von dem Herrn Compositeur eigenhändig corrigirt worden ist, zu dessen Bekräftigung seine eigene Original-correcturen Endesunterzeichnete Kunsthandlung einer K. K. Obersten Polizey-Hofstelle auf Verlangen vorweisen kann.

Wien den 14ten Februar
1803

Artaria Com.
Tranquillo Mollo & Co.
Kunsthändler.

4.

Gegenwärtige
Riedl

(C)

Protokoll
vom 28ten Hornung 1803.

Welches bei der K. K. Oberpolizeydirection mit dem Herrn Karl Artaria privilegirten und bürgl: Kunsthändler aufgenommen wurde.

Sagt: Es hat seine Richtigkeit, daß ich und der Kunsthändler Tranquillo Mollo, das mir vorgezeigte, und nochmals vorgelesene Gesuch, in welchem wir beide bitten, den Herrn Compositeur van Beethoven zur öffentlichen Widerrufung der von ihm in der wiener Zeitung No. 7 dato 22ten Jänner 1803 wider uns in Betreff eines von uns herausgegebenen Quintetts eingerückten fälschlischen Anzeige zu verhalten, bei der hochlöblichen Polizeyhofstelle eingereichet haben.

Um nun den eigentlichen Inhalt der erwähnten Anzeige einzusehen lege ich hier die wiener Zeitung No. 7 dato 22ten Jänner 1803 zum Protokoll bei, wobei ich unter einem bemerken muß, daß die von Herrn van Beethoven uns öffentlich angethane, unseren Handlungen äußerst nachtheilige Beleidigung eigentlich darin bestehe, daß er in dieser Anzeige saget, er habe an der von Hrn Artaria und Mollo in Wien veranstalteten Auflage

seines Quintetts in C dur gar keinen Antheil, wodurch er nichts anders sagen will, als daß ich dieses Quintett gleichsam auf eine unrechtmäßige Art erhalten, mithin im Grunde gestohlen hätte, welches doch unwahr ist, indem ich solches von Hrn Grafen Moritz von Frieß, und dieser es von ihm in Originali erhalten hat. Weiter ist die erwähnte Anzeige in so fern für uns beleidigend, als Herr van Beethoven in selber bemerket, daß unsere Auflage höchst fehlerhaft, unrichtig, und für den Spieler ganz unbrauchbar, und die Herrn Breitkopf und Härtel in Leipzig die rechtmäßigen Eigenthümer dieses Quintetts wären, indem ich nunmehr beweisen werde, daß ich zu diesem Quintett auf eine rechtmäßige Art gekommen bin, und meine Auflage keineswegs fehlerhaft und unrichtig sey.

Die Art wie ich zu dem erwähnten von Herrn van Beethoven selbst componirten Quintett in C dur gekommen bin, war folgende: es hat nämlich der Herr Moritz Graf Fries dieses erst genannte Quintett in Originali vorigen Jahres von Herrn Beethoven selbst gekaufet, und im December v. J. bat ich den Herrn Grafen, mir dieses Quintett zu dem Ende zu behändigen daß ich solches im Stich herausgeben könne.

Der Herr Graf erhörte meine Bitte, und gab mir dieses Quintett in einigen Tagen darauf in Abschrift zu dem bereits oben erwähnten Ende, wo ich dann solches sogleich meinem Notenstecher übergab.

Wie nun Herr van Beethoven erfuhr, daß ich das erwähnte Quintett vom Herrn Grafen von Fries zur Herausgabe im Stich erhalten habe, kam derselbe zu mir, und eröffnete mir, daß er dieses nämliche Quintett den Herrn Kunsthändlern Breitkopf und Härtel in Leipzig übergeben habe, welche solches öffentlich herausgeben werden, wobei er mir verschiedene Versprechungen auf den Fall machte, wenn ich meine Auflage gänzlich unterlasse, allein Beethoven ließ sich nach der Hand weder sehen, noch hielt er seine Versprechungen.

Bald darauf ließ mich Hr Graf v. Fries zu sich rufen, und bat mich mit der Herausgabe meiner Auflage des Quintetts solang

abzuwarten, bis jene Auflage des Breitkopf und Härtel 14 Tage hier am Platze seyn werde, welches ich nicht nur dem Herrn Grafen mündlich, sondern auch mittelst eines Revers versprochen habe.

Daß ich dieses mein Versprechen richtig gehalten habe, beweise ich durch die hier zum Protokoll einlegende Schrift des Hrn Grafen v. Fries, aus welcher zugleich enthellet, daß dieser Herr Graf mir richtig das erwähnte Quintett gegeben, mithin ich solches auf eine rechtmäßige Art erhalten habe, und da Herr Graf in dieser Schrift erinnert, daß er das erwähnte Quintett von Hrn Beethoven gekaufet habe, so weiß ich nicht wie er in der Anzeige sagen konnte, er habe an unserer Auflage keinen Antheil.

Um nun von dem anderen Punkt der Anzeige, wo Herr van Beethoven sagt, daß unsere Auflage höchst fehlerhaft, unrichtig, und für den Spieler ganz unbrauchbar sey, das Gegentheil zu beweisen, muß ich bemerken, daß Herr van Beethoven selbst von meiner Auflage des obenbenannten Quintetts gleich nach dem erwähnten von mir dem Hrn Grafen v. Fries gemachten Versprechen eigenhändig zwey Exemplare corrigiret, nämlich die hier beiliegende 1ste und 2te Correctur gemacht habe, und ich glaube keineswegs, daß er seine eigene Hand wird läugnen, und zum Ueberflusse lege ich hier das von ihm bei dieser Gelegenheit an mich überschickte Billet zum Protokoll bei, und aus diesem liegt seine in die Zeitung eingerückte Verläumdung offenbar am Tage, daß er nämlich an unserer Auflage gar keinen Antheil habe, und solche fehlerhaft, unrichtig, und für den Spieler ganz unbrauchbar sey, da er doch bewiesenermaßen meine Auflage eigenhändig korrigirt hat, es müßte nur seyn daß er geflissentlich Fehler gemacht hat.

Da nun diese von Herrn van Beethoven in die erwähnte Zeitung eingerückte Anzeige als eine offenbare Verläumdung bewiesen ist, welche meiner so alten überall bekannten accredirten Kunsthandlung sehr schädlich und nachtheilig ist, indem die Welt zuletzt glauben könnte, als hätte ich dieses Quintett und alle übrigen Editionen auf eine unrechtmäßige Art erhalten,

so bitte ich den Hrn van Beethoven zur Wiederrufung dieser Anzeige, und zwar öffentlich in der Zeitung zu verhalten.

Warum Herr van Beethoven auch den Herrn Kunsthändler Tranquillo Mollo in die erwähnte Anzeige eingemenget hat, weiß ich nicht, denn Herr Tranquillo Mollo hat an meiner Auflage des bemeldten Quintetts gar keinen Antheil, und zum Beweis dessen lege ich hier ein Exemplar meiner Auflage bei, auf dessen Titelblatt nur Artaria et Compagnie als Herausgeber erscheinen, übrigens versichere ich zugleich, daß Herr Mollo auch für sich keine Auflage dieses Quintetts veranstaltet habe, welches er selbst bestätigen wird.

Außer dem weiß ich nichts mehr, und meine Aussage ist durchaus wahr, nur will ich noch bemerken, daß ich meine Auflage des erwähnten Quintetts bereits in der Zeitung zum Kauf öffentlich angekündet habe.

Carl Artaria.

Vorstehende Aussage wurde textu nochmals deutlich vorgelesen, und deren Richtigkeit von ihm mit seiner eigenhändigen Namensunterschrift bestätiget.

Riedl.

Der hiererst vernommene Kunsthändler Tranquillo Mollo erinnerte daß er weder allein, noch in Compagnie des Artaria eine Auflage von dem erwähnten Quintett in C dur veranstaltet habe, in welcher Rücksicht er daher durch die von Beethoven in die wiener Zeitung eingeschaltete verkleinerende Nachricht sich sehr gekränket finde, und bat endlich Beethoven zur öffentlichen Widerrufung seiner Nachricht zu verhalten.

Fortsetzung
vom 6ten 7ber 1803.

Man hat dem Herrn Artaria aus der Aussage des Ludwig van Beethoven vorgehalten, 1tens daß Artaria vom Hrn Grafen von Frieß das erwähnte Quintett unter dem Vorwand, als wäre die Leipziger Auflage davon schon herausgekommen, und Artaria solches nun als Nachstich auflegen wolle, erschlichen habe, 2tens daß Beethoven dem Artaria den Vorwurf mache, daß er nämlich jene Werke, welche ihm Beethoven für die Unterdrückung der Quintetts-Auflage angebothen, gar nicht angenommen habe, und daß Mollo bei eben diesem Anboth sich eingemenget, und insoweit auch Beethoven den Mollo als Theilnehmer der Auflage angegriffen habe, 3tens daß Beethoven zwar bekenne, zwey Exemplare von der Auflage des Artaria zur Correctur übernommen zu haben, jedoch unter einem gestehe, kein Exemplar ganz durchgesehen und ausgebessert zu haben, überhaupt aber darauf bestehe, daß die Auflage des Artaria höchst fehlerhaft, unrichtig, und für den Spieler ganz unbrauchbar sey, welches er den Kunstverständigen zu beurtheilen überlasse, ja Beet-

hoven habe sogar zwey Zeugnisse von Clement, Musikdirektor im Theater an der Wien, und von Heinrich Eppinger, Musikdirektor des Hrn Grafen v. Palfy, beigebracht, welche beide bezeugen, daß die Auflage des Artaria, ohne auf andere Fehler zu sehen, schon wegen des äußerst beschwerlichen und ungeschickten Umwendens unbrauchbar sey, daher auch Beethoven zur öffentlichen Widerrufung der oft erwähnten Nachricht sich nicht herbeilassen wolle. Hierüber hat sich Herr Artaria folgendermaßen geäußert:

ad 1mum ist es von Beethoven unwahr angebracht, daß ich von Hrn Grafen von Frieß das Quintett unter dem Vorwand als wäre die Leipziger Auflage schon herausgekommen, und ich solches nur als Nachstich auflegen wolle, erschlichen habe, sondern ich habe den Hrn: Grafen um das Quintett zur Auflage gebeten, und er hat es mir gern zu diesem Ende gegeben, wie es auch in seinem Zeugnisse enthalten ist, von einer Leipziger Auflage dieses Quintetts aber war mir damals noch gar nichts bekannt, mithin konnte ich auch den obigen Vorwand nicht brauchen.

ad 2dum ist es wahr, daß Beethoven mir auf den Fall, wenn ich meine Auflage des Quintetts gänzlich unterlasse, verschiedene Propositionen machte, nämlich mir andere Werke dagegen zu geben versprach, jedoch hat Beethoven weder die Werke, noch die Zeit der Uebergabe bestimmt, mit einem Worte, sich dießfalls gar nicht näher erklärt, und es ist unwahr, daß ich sein Angeboth nicht annahm. Ob aber Mollo in Betreff dieses Angeboths mit Beethoven etwas gesprochen hat, weiß ich nicht, daher muß Mollo dießfalls Auskunft geben.

ad 3tium muß ich erinnern daß Beethoven mir die erwähnten zwey Exemplare von meiner Auflage mit dem Bedenken zurückgeschickt habe, daß er seiner Seits mit der Correctur fertig sey. Vermög dieser Aeußerung des Beethoven hielt ich denn meine Auflage für ganz fehlerfrey, und ließ sohin nach seiner Correctur dieses Quintett genau nachstechen.

Sollten nun noch Fehler, vorzüglich das von den Musikdirektoren Clement und Eppinger gegebene beschwerliche Umwenden in meiner Auflage sich befinden, so ist es die Schuld des Beethoven, denn er hätte da er einmal schon die Correctur meiner Auflage übernommen

hatte, auch alle Fehler ausbessern sollen, oder mir die Auflage mit einem aufrichtigen Geständnisse daß dieselbe unbrauchbar sey zurückgeben.

Um aber gründlich zu wissen ob meine Auflage wirklich so sey wie es Beethoven in der erwähnten Nachricht angiebt, so bitte ich meine Auflage von einem Kunstverständigen untersuchen, und dessen Urtheil einzuhohlen.

Uebrigens wird eine löbliche Stelle auch bei der gegenwärtigen Lage der Sache einsehen, daß Beethoven sehr unredlich gegen mich gehandelt, und durch die Nachricht meinen handlungskredit verkleinert habe, daher wiederhole ich meine Bitte, Beethoven zur öffentlichen Wiederrufung seiner Nachricht zu verhalten.

Carl Artaria.

Auch Tranquillo Mollo wurde über die ihn betreffende Aussage des Beethoven vernommen, und er stellte in Abrede, daß er mit Beethoven wegen Unterdrückung der Artariaschen Auflage unterhandelt, oder nur ein Wort gesprochen habe.

Riedl.

5. (E)

Gegenwärtige
Riedl

Protokoll
von 1ten Septbr. 1803.

Welches bei der K. K. Oberpolizeydirektion mit dem Herrn Ludwig van Beethoven Musikkompositeur im Theatergebäude an der Wien wohnhaft, aufgenommen wurde.

Sagt: Die in der Beilage zur wiener Zeitung sub No. 7 von 22ten Jänner d. J. unter meinem Namen erschienene und gegenwärtig mir vorzeigende Nachricht an die Musikliebhaber in Betreff einer von Herrn Artaria und Mollo veranstalteten Auflage meines Quintetts in C dur habe ich richtig in die erwähnte Zeitung einschalten lassen.

Die Veranlassung zu dieser Nachricht war diese: ich habe nämlich vor beiläufig anderthalb Jahren das Quintett in C dur dem Hrn Grafen von Fries gegen die Bedingniß verkauft daß ich nach Verlauf eines halben Jahres dieses nämliche Quintett wieder weiter verkaufen, und öffentlich in Stich herausgeben kann.

Nun habe ich nach Verfließung dieses halben Jahres das erwähnte Quintett ohne Weiteres

den Buchhändlern Breitkopf und Härtel in Leipzig verkaufet welche dann hievon die schönste Auflage machten.

Nach der Hand erfuhr ich daß die hiesigen Kunsthändler Artaria und Mollo das nämliche Quintett von Hrn Grafen von Fries erschlichen und bereits eine Auflage fertig haben, welche sie herauszugeben Willens sind.

Da Herr Graf v. Frieß vermög unserer mündlichen Verabredung keineswegs berechtigt war dieses Quintett zu einer Auflage herauszugeben, so habe ich mich hierauf wegen Artaria und Mollo bei ihm erkundiget, und er bedeutete mir, daß dieselben ihn erinnerten, es wäre schon bereits eine Auflage dieses Quintetts in Leipzig herausgekommen, uns sie wollten es nur als einen Nachstich auflegen, und in dieser Rücksicht habe Hr. Gf von Fries keinen Anstand genommen dem Artaria und Mollo dieses Quintett zu übergeben.

Um nun bei Breitkopf und Härtel in Leipzig, welche von der Auflage des Artaria und Mollo Nachricht hatten, und sich dadurch beeinträchtiget hielten, nicht für einen Menschen zu erscheinen, der ein und das nämliche Kunstwerk mehreren Kunsthändlern verkaufet, habe ich dann dem Artaria und Mollo gegen dem, wenn sie ihre Auflage gänzlich unterdrücken, andere Werke zu geben versprochen, allein dieselben ließen keineswegs von der Herausgabe ihrer Auflage ab, und nun war ich meiner Ehre wegen genöthigt die obige Nachricht in die Zeitung einschalten zu lassen.

Soviel will ich noch bemerken, daß Artaria und Mollo sich doch mittelst Reverses verbunden haben, ihre Auflage nicht eher öffentlich herauszugeben, als bis die Leipziger schon 14 Tage hier am Platze ist, welche Bedingniß sie allerdings gehalten haben, weil sie es bisher, wie ich glaube, nicht herausgegeben haben.

Diesen Revers hat eigentlich Artaria und Mollo dem Hrn Grafen v. Frieß ausgestellet, und dieser mir solchen behändiget, womit ich mich auch begnügte, allein da Breitkopf und Härtel in Leipzig, deren Briefe ich vielleicht noch besitze, und nachtragen werde, mit dem obigen Reverse sich keineswegs zufrieden stellten, und die Unterdrückung der von Artaria

und Mollo veranstalteten Auflage durchaus verlangten, und ich selbst befürchtet habe, daß vielleicht Artaria und Mollo ungeachtet ihres Reverses, einige Exemplare unter der Hand verkaufen könnten, überdieß aber da ich die Auflage des Artaria und Mollo welche ich revidirte, äußerst fehlerhaft fand, wodurch meine Ehre als Kompositeur beleidiget ward, so habe ich erst in der Folge, besonders da meine erwähnte Ausgleichung in Betref anderer ihnen zu geben wollenden Stücken nicht half, die gedachte Nachricht in die Zeitung rücken lassen.

Man hat hierauf B. vorgehalten daß die hiesigen Kunsthändler Artaria und Mollo gegen ihn in Betref der erwähnten Nachricht hierorts sich beschwert, und ausgesagt haben, daß Mollo weder allein, noch in Compagnie mit Artaria eine Auflage des bemeldten Quintetts veranstaltet habe, mithin in die erwähnte Nachricht ganz unrichtig eingemenget worden sey; Artaria aber auf eine rechtmäßige Art von Herrn Grafen v. Frieß zeuge dessen Schrift das Originalquintett zur Auflage erhalten habe, und B. solche selbst vermög den ihm vorzeigenden Beilagen zweymal corrigiret hätte, mithin seyen die in der erwähnten Nachricht vorkommenden Ausdrücke, daß nämlich B. an der von Artaria und Mollo veranstalteten Auflage keinen Antheil habe und die Auflage höchst fehlerhaft, unrichtig und für den Spieler ganz unbrauchbar sey, eine offenbare Unwahrheit, welche ihrem Handlungskredit äußerst nachtheilig wäre, weßwegen sie auch bitten B. zur öffentlichen Widerrufung zu verhalten;

Hierüber sagte B.:

Ob der Kunsthändler Mollo für sich allein eine Auflage des erwähnten Quintetts veranstaltet habe, weiß ich nicht, doch vermuthete ich daß er mit Artaria in Compagnie die von letzterem veranstaltete Auflage des Quintetts unternommen habe, und zwar aus der Ursache, weil er selbst damals, als ich mit Artaria wegen Unterdrückung der Auflage unterhandelte, dieserwegen mit mir öfters gesprochen, zum Theil um die Auflage
und keineswegs zu mir gesagt, daß er an der Auflage keinen Theil habe, und in dieser Rücksicht habe ich ihn auch in die Nachricht eingemenget.

Ueber die Aussage des Artaria, daß er auf eine rechtmäßige Art von Herrn Grafen v. Frieß das Quintett zum Stich erhalten habe, muß ich erwiedern, daß der Hr Graf mündlich mir damals, als ich mich bei ihm wegen der von Artaria veranstalteten Auflage beschwerte, gesagt habe, daß Artaria unter dem schon erwähnten Vorwand von ihm das

Quintett erschlichen hätte, ich kann daher garnicht begreifen, wie der Hr Graf v. Frieß in dem mir vorzeigenden Attestat sagen kann, daß Artaria et Compagny ihn ersuchten, das von mir gekaufte Quintett in Stich herausgeben zu dürfen, welche Bitte er ihnen auch gern bewilligt hätte; wie mir scheint, mus Hr Graf von Frieß bei Ausstellung dieses Zeugnisses auf das was er mir sagte sich gar nicht mehr erinnert haben. übrigens muß ich bemerken, daß diese von Herrn Grafen von Frieß ausgestellte Schrift von einem Dato lautet, wo dieser ganze Vorfall schon lang vorüber war, und es fällt mir sehr auf, daß Artaria mir nicht gleich damals, als ich wegen Unterdrückung seiner Auflage mit ihm sprach, von dem Geschenke des Herrn Grafen Meldung gemacht hat.

Ich kann nicht in Abrede stellen, daß ich die zwey mir vorzeigenden Exemplare von der von Artaria veranstalteten Auflage meines Quintetts auf sein Ansuchen korrigiret habe, jedoch muß ich gestehen, daß ich aus Verdruß gegen Artaria diese Exemplare nicht ganz durchgesehen und verbessert habe, und diese Verbesserung habe ich blos aus dem Grunde übernommen, weil ich dem Artaria ungeachtet seines Reverses in Betref der Herausgabe seiner Auflage nicht traute, und daher ihn dießfalls hindern wollte.

Ungeachtet meiner zwey Correcturen, sind doch noch in der Auflage der Artaria viele Fehler, welche sich bei Gegenhaltung eines Leipziger Exemplares zeigen muß, jedoch muß ich gestehen, daß ich nach der Hand kein Exemplar von der Auflage des Artaria revidirt habe, weil er mir keines schickte. Uebrigens habe ich dem Artaria keineswegs unrecht gethan, daß ich von seiner Auflage in der Nachricht meldete, sie sey höchst fehlerhaft, unrichtig und für den Spieler ganz unbrauchbar, und dieses muß jeder Kunstverständige, wenn er die Auflage von Leipzig und jene von Artaria vergleichet, bekennen.

Endlich kann ich mich, da ich in die erwähnte Nachricht nur die Wahrheit schrieb, keineswegs zu einer Wiederrufung dieser Nachricht herbeilassen.

Ludwig van Beethoven.

Vorstehende Aussage wurde nochmals deutlich vorgelesen, und deren Richtigkeit von ihm mit eigenhändiger Namensunterschrift bestätigt.

Riedl.

6.

Ad Nrum 742

Hochlöbliche Kaiserl. Königl. Polizey Hofstelle.

Eine hochlöbliche Polizeyhofstelle geruhte das hier in A rückanschlüssige Gesuch der hiesigen Kunsthändler Artaria und Tranquillo Mollo, in welchem dieselben bitten, den Musikkompositeur Ludwig van Beethoven zur öffentlichen Wiederrufung der von ihm gegen erstere in die Wiener Zeitung hier sub B wegen eines von ihm herausgegebenen Quintetts eingerückten fälschlichen Nachricht zu verhalten, der P. O. D. mit dem Auftrage zuzuschicken, daß hierüber nach gepflogener Untersuchung Bericht erstattet werden solle.

In Folge dieses hohen Auftrages wurde sowohl Artaria als Tranquillo Mollo über ihre eigentliche Beschwerde in das sub C hier beifolgende Protokoll umständlich vernommen. Zeuge dieses Protokolls beschränken sich die Beschwerden des Artaria im Wesentlichen dahin: 1tens daß Beethoven in der erwähnten Nachricht erinnert er habe an der von Artaria und Mollo in Wien veranstalteten Auflage seines Quintetts in C dur gar keinen Antheil, und 2tens daß Beethoven in eben dieser Nachricht behauptet diese Auflage des Artaria und Mollo sey höchst fehlerhaft, unrichtig und für den Spieler ganz unbrauchbar.

Was nun den ersten Punkt betrifft, so erinnert Artaria daß er denselben nicht anders auslegen könne, als gleichsam er zu dem Quintett auf eine unrechtmäßige Art gekommen wäre, und im Grunde dasselbe entfremdet hätte, welches nicht nur unwahr, sondern auch seinem Handlungskredit äußerst nachtheilig sey. Zum Beweis dessen führt Artaria an, daß er dieses von Beethoven komponirte Quintett im vorigen Jahre auf sein bittliches Ansuchen vom Herrn Moritz Grafen von Frieß welcher dasselbe dem Beethoven abgekaufet, zur Herausgabe erhalten habe, und dieses bestättiget auch der erst er-

B

Manuskripts-Abschrift.

An die Musikliebhaber

Indem ich das Publikum benachrichtige, das das von mir längst angezeigte Originalquintett in C dur bei Breitkopf und Härtel in Leipzig erschienen ist, erkläre ich zugleich, daß ich an der von den Herrn Artaria und Mollo in Wien zu gleicher Zeit veranstalteten Auflage dieses Quintetts gar keinen Antheil habe. Ich bin zu dieser Erklärung vorzüglich auch darum gekommen, weil diese Auflage höchst fehlerhaft, unrichtig und für den Spieler ganz unbrauchbar ist, wogegen die Herrn Breitkopf und Härtel, die rechtmäßigen Eigenthümer dieses Quintetts, alles angewendet haben, das Werk so schön als möglich zu liefern.

Ludwig van Beethoven

imprimatur
Escherich.

D

Abschrift

Die Herrn Artaria e Compa. ersuchten mich, das von mir gekaufte Quintett des Herrn von Beethoven in Stich herausgeben zu dürfen, welche Bitte ich Ihnen gern bewilligte, doch machte ich dabei die Bedingung, mit dem Verkauf desselben solange zurückzuhalten, bis die Leipziger Auflage auf hiesigem Platze erschienen sey. Daß sie solches getreu in Erfüllung brachten bezeiget meine eigens gefertigte Unterschrift.

Wien d. 17 Febr 1803
Moritz G. v. Frieß. m. pr.

wähnte Herr Graf in der hier sub D nebenkommenden Schrift.

In Betreff des zweiten Punktes erinnert Artaria, das Beethofen selbst seine von Artaria veranstaltete Auflage des erwähnten Quintetts zweymal korrigiret habe, zu dessen Beweis auch Artaria die dießfälligen zwey Correcturen hierorts hinterlegte, und da nun Artaria nach diesen Correcturen seine Auflage genau habe stechen lassen, so sey es von Beethoven eine offenbare Verläumdung, daß diese Auflage höchst fehlerhaft, unrichtig, und für den Spielen ganz unbrauchbar sey.

Was nun den zweiten Bittsteller, den Tranquillo Mollo, belangt, so bemerkte dieser, daß er weder allein, noch in der Compagnie mit Artaria, wie derselbe es auch bestättigte, eine Auflage des bemeldten Quintetts veranstaltet habe, mithin sey er von Beethoven in der erwähnten Nachricht unbillig angegriffen worden, welches seinem Kredit nachtheilig sey, und er keineswegs dulden könne.

Der hierauf in E vernommene Musikkompositeur Ludwig van Beethoven hat bestätiget, die bemeldte Nachricht wider Artaria und Mollo der Wiener Zeitung eingeschaltet zu haben, und bringt als Beweggrund dessen an, daß er anfänglich das erwähnte Quintett dem Hrn Grafen v. Frieß, in der Folge aber mit dessen Einwilligung dasselbe an die Kunsthändler Breitkopf und Härtel in Leipzig verkaufet habe, und um bei letzteren nicht dafür gehalten zu werden als hätte er das Quintett auch dem Artaria und Mollo zur Herausgabe verkaufet, sey er seiner Ehre wegen genöthiget gewesen, die bemeldte Nachricht herauszugeben.

Insbesondere erinnerte dann Beethoven über die von Artaria oben angebrachte Beschwerdpunkte, und zwar:

ad 1mum daß der Herr Graf v. Frieß ihm bedeutet habe, Artaria hätte von ihm das Quintett unter dem Vorwand daß die Leipziger Auflage schon herausgekommen sey, erschlichen, und dabei blieb Beethoven auch dann noch stehen, als man ihm die oben sub D vorkommende, und das Gegentheil beweisende Schrift des nämlichen Herrn Grafen vorhielt, nur bemerkte Beethoven über diese

Schrift, daß sich wahrscheinlich der Herr Graf bei Ausstellung derselben auf eine vorige zu ihm geführte Rede nicht erinnert habe. Dagegen gestand Beethoven:

ad 2dum selbst ein daß er von Artaria zwey Exemplare von dessen Auflage des erwähnten Quintetts zur Correctur übernommen habe, welches er blos aus dem Grunde gethan hätte, um den Artaria durch einige Zeit in der Herausgabe seiner Auflage zu hindern, jedoch bemerkte Beethoven unter einem, daß er aus Verdruß gegen Artaria keines von den zwey Exemplaren ganz durchgesehen und ganz ausgebessert habe, und obwohl er in der Folge kein Exemplar mehr revidirt hätte, so müße er doch dabei beharren, daß die Auflage des Artaria höchst fehlerhaft, unrichtig, und für den Spieler ganz unbrauchbar sey, und zur Unterstützung dieser seiner Behauptung, brachte Beethoven die

F. G. (fehlen) zwey hier sub F und G beiliegende Atteſtate der Musikdirektoren Element und Eppinger bei, welche letztere nichts weiteres bezeugen, als das die Auflage des Artaria wegen des äußerst beschwerlichen und ungeschickten Umwendens für den Spieler unbrauchbar sey.

Dagegen erinnerte Beethoven in Betref des Kunsthändlers Tranquillo Mollo, nicht zu wissen, daß dieser für sich eine Auflage seines Quintetts veranstaltet habe, sondern er hätte blos vermuthet, das Mollo und Artaria diese Auflage gemeinschaftlich unternehmen, und in dieser Rücksicht habe er auch den Mollo in die erwähnte Nachricht eingemenget.

Ueber den von Beethoven ad 1mum angebrachten Umstand, daß nähmlich Artaria von Hrn Grafen von Frieß das Quintett erschlichen habe, wurde Artaria in C vernommen, welcher aber diesen Umstand in Abrede stellte, und sich auf das oben sub D beiliegende Zeugniß des Hrn Grafen Frieß berief, vermög welchem Artaria das Quintett auf sein Ansuchen erhalten hat, jedoch konnte Hr Graf v. Frieß selbst hierüber nicht vernommen werden weil er derzeit auf Reisen ist.

Um sich nun zu überzeugen ob die Auflage des Artaria genau nach den Correcturen des Beethoven gestochen sey, hat man ein Exemplar davon samt den Correcturen einem unpar-

H.

Atteſtat.

Unterzeichneter hat in Folge des von der Wohllöbl: K. K. Oberpolizeydirection erhaltenen Auftrages jene Auflage des Quintetts vom Herrn Ludwig van Betthoven, welche die Kunſthandlung Artaria e Comp. nach Seinen ſelbſt gemachten Correcturen herausgegeben hat, mit ſeinen zwey eigenhändigen Correcturen verglichen, auf das genauſte durchgegangen, und gefunden: daß in dieſer Auflage alle Fehler welche Herr van Betthoven in ſeiner Correctur angezeigt, ſorgfältigſt verbeſſert ſind, alſo daß dieſe Auflage genau mit der Correctur übereinſtimmt. Was die Eintheilung betrifft, dawider hat Herr van Betthoven in Seinen Correcturen nichts erinnert, wenn nun dieſe nicht vollkommen iſt, ſo wäre ſolches wohl dem Herrn Compoſitor, nicht aber den Verlegern zur Laſt zu legen. Dieſes bezeige ich der Wahrheit zur Steuer mit meiner Fertigung

Wien am 14ten Septbr 1803.

Franz Pöſinger
Hof Muſicus.

theyiſchen Kunſtverſtändigen und zwar dem Hofmuſikus Franz Pöſinger übergeben, und dieſer bezeugt in einem nebenkommenden Atteſtate H daß alle von Beethoven angezeigte Fehler in der Auflage des Artaria ſorgfältigſt verbeſſert ſind, und die Auflage mit der Correktur genau übereinſtimme, was aber die Eintheilung betrefe, ſo habe Beethoven in ſeiner Correctur dawider nichts erinnert, mithin falle dieſes ihm zur Laſt, wenn ſie nicht vollkommen iſt.

Wenn man nun mit einem oberflächlichen Blick den gegenwärtigen Fall betrachtet, ſo zeigt ſich klar, daß Beethoven bei der Herausgabe der obigen Nachricht unredlich und unrecht gehandelt habe, und es unterliegt gar keinem Zweifel, daß dieſe öffentliche Nachricht dem Handlungskredit des Artaria und Mollo nachtheilig ſey.

Artaria hat durch die obige sub D beiliegende Schrift des Herrn Grafen v. Frieß gegen welche Beethoven im Grunde nichts anbringen konnte, dargethan, daß er auf eine rechtmäßige und ordentliche Art das Quintett zu ſeiner Auflage erhalten habe, und die Einwendung des Beethoven als habe Artaria von Herrn Grafen v. Frieß das Quintett nur erſchlichen, fällt von ſelbſt hinweg, weil Beethoven dieſen Umſtand zu erweiſen nicht im Stande war, und die obige Schrift grade das Gegentheil zeiget. Beethoven iſt weiter ſelbſt geſtändig zwey Exemplare von der Auflage des Artaria zur Correctur übernommen und zum Theil korrigirt zu haben, und durch das obige Zeugniß des Hofmuſikus Pöſinger sub H iſt bewieſen, daß die Auflage des Artaria mit der Correctur des Beethoven genau übereinſtimme.

Wenn nun in dieſer Auflage des Artaria noch Fehler exiſtiren, ſo iſt es ja nicht die Schuld des Artaria, ſondern des Beethoven, welcher ſich verbindlich machte die Auflage zu korrigiren; wie wenig aber Beethoven dieſe ſeine Verbindlichkeit erfüllet, und wie ſehr er ſich ſelbſt in ein übles Licht geſetzet habe, zeigt ſeine eigene Ausſage, in welcher er ſelbſt geſtändig iſt, daß er aus Verdruß gegen Artaria die Exemplare nicht ganz ausgebeſſert habe.

Ueber alles dieses konnte Beethoven keineswegs spezifisch beweisen, daß die Auflage des Artaria höchst fehlerhaft, unrichtig, und für den Spieler ganz unbrauchbar sey sondern er behauptete dieses nur im Allgemeinen, ohne seine Behauptung mit einem standhaften Grunde zu unterstützen. Beethoven brachte zwar die zwey Zeugnisse der Musikdirektoren Clement und Eppinger für seine Behauptung bey, allein diese Zeugnisse enthalten bloß daß die Auflage des Artaria wegen des äußerst beschwerlichen Umwendens für den Spieler unbrauchbar sey, keineswegs aber wird in diesen Zeugnissen erwähnet, daß die Auflage selbst höchst fehlerhaft, und unrichtig sey.

Angenommen daß die Auflage des Artaria vermög der 2 Zeugnisse wegen des beschwerlichen Umwendens unbrauchbar sey, so zeigt sich abermal das unredliche Benehmen des Beethoven, indem er diesen Fehler bei der Correctur entweder hätte verbessern, oder aber dem Artaria sagen sollen, daß seine Auflage unbrauchbar sey, welches aber Beethoven nicht gethan hat.

So sehr auf diese Art Artaria durch die obige in einer öffentlichen Zeitung erschienenen Nachricht unbillig gekränket worden ist, so muß sich doch der Kunsthändler Mollo dabei um so mehr beleidiget finden, da ihm das Nämliche von Beethoven zur Last gelegt wurde, da doch Mollo weder für sich noch in Compagnie mit Artaria eine Auflage des Quintetts veranstaltete, und Beethoven ist selbst geständig nur vermuthet zu haben, daß Mollo mit Artaria in Compagnie sey, jedoch war er diese Vermuthung zu begründen nicht im Stande.

Es sucht zwar Beethoven diesen öffentlich gegen Artaria und Mollo gemachten Schritt mit der Entschuldigung zu beschönigen daß er diese Nachricht blos darum herausgegeben habe, um bei den eigentlichen Käufern seines Quintetts, nämlich bei den Kunsthändlern Breitkopf und Härtel in Leipzig nicht für einen Menschen gehalten zu werden, der ein und das nämliche Werk mehreren verkaufet, mithin daß er auf diese Art seine Ehre zu retten gesuchet habe; allein wenn auch dieser Beweggrund wahr seyn sollte so war es äußerst ungereimt und ungerecht,

die Ehrenrettung über ein factum proprium aus Kosten eines Dritten und noch dazu durch eine solche öffentliche Nachricht zu bewirken.

Bey dieser Lage der Sache glaubt demnach die Polizey Ober Direktion unmaßgebig daß das obige Gesuch der Kunsthändler Artaria und Mollo in der Billigkeit gegründet sey und Beethoven allerdings zur öffentlichen Widerrufung der erwähnten Nachricht wovon aber das Manuskript vor dem Drucke noch vorher behörigen Orts vorzulegen wäre verhalten werden dürfte.

Wien den 26ten September 1803.

Riedl

7.

praes: 24 Octobr 803

Bericht
der Polizey Oberdirektion,

über das Gesuch der hiesigen Kunsthändler Artaria und Mollo, den Musik Compositeur Beethoven zur öffentlichen Widerrufung der gegen sie in die wiener Zeitung eingerückten fälschlichen Nachricht zu verhalten.

An
Eine hochlöbliche Kais: König:
Polizey Hofstelle.

Die K. K. Polizeyoberdirektion hat den van Beethoven hervorzufordern, und an's Herz zu legen, daß es Pflicht und Billigkeit fordern, die von ihm mittelst der Wiener Zeitungsblätter kundgemachte, für Artaria und Tranquillo Mollo allerdings kränkende Nachricht zu widerrufen, und falls derselbe sich hierzu verstehen sollte, sich den dießfälligen Widerrufungsaufsatz, vor dessen zum Druckbeförderung im Manuscript vorlegen zu lassen. Sollte derselbe aber sich hierzu nicht bequemen wollen, dann wird ihm mündlich zu bedeuten seyn, daß man zwar die Kläger auf den Weg Rechtens verweisen werde, jedoch seine Ehre immer dabey leiden würde, weil man den Klägern zum Behuf ihrer Klage nicht versagen könne, die in Sachen bey der Polizeyoberdirektion aufgenommenen Untersuchungsakten an die betreffende Justizbehörde zu übergeben, auch eine Gegenkundmachung durch die Zeitung zu gestatten.

Wonach das Weitere zu verfügen, und der Erfolg anher anzuzeigen ist.

Von der K. K. Polizeyhofstelle.
Wien den 12ten Oktober 1803.

Nr. 4626

8.

An
Eine hochlöbliche K. K. Polizey
Hofstelle.

Bericht
der Polizey Oberdirection.

Die hier anhängig gewesene Klagsache der Kunsthändler Artaria und Mollo wider den Musikkompositeur Beethoven

Hochlöbliche K. K. Polizey-Hofstelle.

In Folge des hier anschließigen hohen Auftrages wurde der Musikkompositeur van Beethoven sogleich vorgefordert, und demselben die gründlichsten Vorstellungen gemacht, sich zur Widerrufung der von ihm mittelst der Wiener Zeitungsblätter kundgemachten, für Artaria und Tranquillo Mollo kränkenden Nachricht herbeyzulassen; allein Beethoven blieb hartnäckig bey seiner Weigerung, und ließ sich nicht einmal zu einer allgemeinen, ihm ganz unschädlichen Widerrufung herbey.

Diese Aeußerung des van Beethoven hat man hierauf der Ordnung nach dem Artaria und Tranquillo Mollo eröffnet, welche sich dann erklärten, daß, da die erwähnte Nachricht des Beethoven ihrem Handlungskredit zu sehr nachtheilig sey, sie für dießfalls ihr Recht im Zivilwege suchen werden; zu welchem Ende sie auch zeuge der Anlage, um Herausgabe ihrer Originalien, und um vidimirte Abschriften von den Untersuchungs Protokollen gebethen haben, welche ihnen ohne weiters, und zwar um so mehr erfolget worden sind, als eine hochlöbl. Polizey Hofstelle selbst in der obigen Anlage die dießfällige Weisung anher zu geben geruhte.

Dieser Hergang der Sache wird demnach einer hohen Polizey Hofstelle anbefohlener Maßen pflichtschuldig hiemit angezeiget.

Wien den 4ten Dezember 1803

Bey
Siber.

Daß Artaria und Co. wirklich den Weg der Zivilklage beschritten, beweist das nachstehend mitgeteilte Urteil vom 8. März 1805 (Mollo ist nicht mehr Mitkläger, da am 31. März 1804 Beethoven die denselben befriedigende „Nachricht an das Publikum“ (vgl. S. 262) in der Wiener Zeitung eingerückt hatte). Da Beethoven trotz der Verurteilung seine Erklärung gegenüber Artaria nicht widerrief, bestand zunächst der Konflikt

weiter und fand seine Beilegung erst durch den Vergleich vom 9. September 1805, dessen Einleitung Beethovens Brief an Artaria vom 1. Juni 1805 bildet. Da das „neue“ Quintett, das somit ebenfalls über Graf Fries auf etwas korrekterem Wege an Artaria kommen sollte, niemals geschrieben wurde, so ist freilich der Vergleich ein papierener Rechtstitel der Artaria geblieben. Die weiter folgenden Aktenstücke wurden dem Herausgeber in beglaubigten Abschriften durch Herrn Franz Artaria im Dezember 1909 persönlich vorgelegt.

9.

3 k Stempel.

Urtheilsabschrift
4 Kreuzer
Pokorny
2461
Herrn Artaria
3.

Urtheil

Von dem Magistrate der k. k. Haupt- und Residenzstadt Wien wird in der Rechtssache des Franz Artaria et Comp., Kunsthändler unter Vertretung des H. Doris u. Höger Kläger, wider den Ludwig Bethofen, Musik-Compositeur Geklagten wegen von Ersteren gebethener Erkenntniß, der Geklagte sey schuldig die in die Wiener Zeitung Nr. 7 dd. 22. Jänner 803 Seite 297 eingerückte für sie so schimpfliche Anzeige ebendurch die Wiener Zeitung widerrufen zu lassen oder es stehe ihnen das Recht bevor diese Widerruffung auf des Gegners Unkosten in die Wiener Zeitung eindrucken zu lassen. Ueber die wegen nichterstatteter Einrede unterm 5. Februar d. J. inrotulirten Akten zu Recht erkannt. Geklagter sey die in der Wiener Zeitung Nr. 7 dd. 22. Jänner 803 Seite 297 gegen die Kläger eingerückte Anzeige durch eben diese Zeitung binnen 14 Tagen vom Tage der Zustellung gegenwärtigen Urtheils so gewiß widerruffen zu lassen schuldig, wie im Widrigen nach Verlauf dieser Frist den Klägern das Recht diese Widerruffung auf des Geklagten Kosten in die gedachten Zeitungen einschalten zu lassen bevorstehen solle. Ueberdies sey noch Geklagter binnen eben dieser Frist den Klägern die in dieser Rechtssache aufgelaufenen mit Ausschluß der besonders zu vergütenden beiderseitigen Urtheilstaxe und Stempelgebühr auf 28 fl 44 × gemäßigten Gerichtskosten deren Verzeichniß aufzubehalten ist, bei Vermeidung der Execution zu ersetzen verbunden.

Wien, 8. März 805.

10.

15 kr Stempel.

Vidimirter Protokolls-Extract
v. Höger
16153 Tx. 48 ×

J.

42522 Protokolls Extract
ddo. 9. 7br. 805
In Sachen:
Artaria et Comp. durch Dr. v. Höger
Ca.
Ludw. Bethoven durch Dr. Zizius

Vergleichstagsatzung.

Erschien Herr Dr. Prieschenk für Herrn Dr. Höger, dann Herr Dr. Zizius, und vergleichen sich dahin, daß das in der Frage liegende Quintett den Bittstellern erst nach 6 Monate des frühern alleinigen Besitzes des Hr. Grafen von Frieß vom Tage des abgeschlossenen Vergleiches angerechnet, überlassen, und zu gleicher Zeit als ihnen solches überlassen wurde, dasselbe auch zu Paris jedoch nur bei einem einzigen Verleger herausgegeben werden könne, jedoch solle ihnen vorläufig der Namen des Verlegers, und die Zeit, wenn selbes abgesendet wird, zu wissen gemacht werden, ferners wollen Impetranten auf die sämmtlichen Gerichtskosten gegen dem, daß ihnen eine dem Hr. Gegner beliebige musikalische Kleinigkeit des von Bethoven zum Ersatze gegeben werde, Verzicht leisten. Gegen Erfüllung aller dieser Bedingungen habe es von dem in Sachen geschöpften Cont. Urtheil sein gänzliches Abkommen zu erhalten, bevor aber diese Bedingungen erfüllt sehen, wollen die Bittsteller mit den durch das Cont. Urtheil erworbenen Rechten solang supersediren, bis sich nach Verlauf eines Jahres a dato gezeigt habe, daß entweder der Hr. Gegner diese Bedingungen erfüllt, und binnen dieser Zeit das Quintett Niemand andern, als den bereits erwähnten, zum Nachstiche, oder Ausgabe zukommen ließe, oder daß Gegner wider gedachten Vergleich handelte, oder das Quintett ohne Aufschrift, und Namen des Authors, d. i. des Gegners erschienen seye, wo es alsdann von gedachten Vergleich sein gänzliches Abkommen erhalten, und das erwähnte Urtheil in seine volle Rechtskräften wieder eintreten solle.

Prieschenk Dr. Subst. Dr. v. Höger
Joh. Zizius U. J. Dr. nõe Bethoven

Collationiert und ist dem bey der Löbl. Magistratsregistratur aufbehaltenen Originali extractive gleichlautend; Wien, 27. September 805

(Unterschrift unleserlich).

Zum Schluß sei hier auch noch ein Wort angefügt, um die schweren Verdächtigungen zu entkräften, welche Schindler in der dritten Auflage seiner Beethovenbiographie (II, S. 367 ff.) gegen Domenico Artaria vor-

bringt. Thayer hat bereits im Vorwort seines Chronologischen Verzeichnisses (1865) S. VII angemerkt, daß durch die von ihm S. 173—182 des Verzeichnisses abgedruckte „Gerichtliche Inventur und Schätzung" usw. „Schindlers Behauptung, daß bei dieser Auktion auch Bücher verkauft wurden, welche Beethovens Eigenthum nicht waren", widerlegt zu werden scheine. Da der fünfte Band der Thayerschen Biographie auf diese Sache gar nicht eingegangen ist, sondern mit der Bestattung Beethovens abschließt, so sei hier wenigstens so viel nachgeholt, daß in der Tat Schindlers Verdächtigungen, so weit sie ins Detail gehen, durch die Inventur widerlegt werden (z. B. ist die Partitur der letzten Messe ausdrücklich unter Nr. 126 verzeichnet). Thayers Abdruck des Aktenstücks stimmt zwar im Wortlaut nicht durchweg mit dem noch im Besitz der Firma befindlichen Exemplar Domenico Artarias überein, ist aber inhaltlich mit demselben identisch. Dinge, wie z. B. die Bezeichnung eines der Kuratoren als Dr. von Ohmeyer anstatt (bei Thayer) einfach Ohmeyer, sind nicht wichtig genug, ihretwegen das Dokument ganz herzusetzen. Wohl aber interessiert eine der Aufzählung der einzelnen Manuskripte usw. vorausgeschickte „Nöthige Anmerkung", welche Thayer nicht abgedruckt hat:

Nöthige Anmerkung:

Seit dem obgenannten 26. März bis 16. August d. J., also fast durch 5 Monate lagen folgende Kunstsachen unter gerichtlicher Sperre, mehrere Male in der Beethoven'schen Wohnung von einem der 5 Zimmer in's andere entweder durch boshafte oder ungeschickte fremde Hände transferirt, zuletzt in einem Haufen von so vielen tausend zerstreuten Stimmen und Blättern, Mitten im letzten Zimmer durcheinander. Dazu kam noch der gewöhnliche Fehler, daß deren Seiten weder nummeriert, noch angemerkt sind, zu welchem musikalischen Werke sie gehören: fast überall gehet auch der Titel ab, besonders bei geschriebenen Sachen. Den größten Fehler aber machet der Umstand, daß diese Wohnung einem anderen Miethsmanne bis zur heurigen Michaeli-Auszichzeit geräumet werden muß. Dieser kurze Termin veranlaßte also das gegenwärtige vielhändige, schnelle, fast summarische Verfahren, welches Mitten im Sommer bei Abwesenheit so vieler reicher Liebhaber, und Beethoven'scher Verehrer, keine gute Lizitation verspricht.

Die gerichtliche Sperre muß eine sehr laxe gewesen sein, wenn ein derartiger Unfug trotz derselben möglich war. Welche „fremden Hände" denselben verübt haben ist natürlich nicht mehr festzustellen.

Unterschrieben ist die Inventur und Schätzung von:

Jakob Hotschevar k. k. Hofkonzipist als Karl van Beethoven'scher Vormund.
Ferdinand Brandstetter.

Seke.
Ignaz Schleicher, Sperrkommissair.
Ignaz Sauer erster beeideter Kunstverständiger.
Dominik Artaria beeideter Schätzmeister.
Carl Czerny Tonsetzer und Klavierlehrer als ersuchter Zeuge.
Ferdinand Piringer k. k. Hofkammer-Register-Adjunkt als ersuchter Zeuge.
Tobias Haslinger Kunsthändler und Bürger als ersuchter Zeuge.

Hiermit glaubt der Herausgeber gegenüber berechtigten Ansprüchen des Hauses Artaria auf Klarstellung der besonders durch die starken Ausdrücke Beethovens in den Briefen an Breitkopf und Härtel in eine grell einseitige Beleuchtung gerückten Sachlage in dem Streite wegen des Quintetts genug getan zu haben. Auf Schindlers, mehr als dreißig Jahre nach Beethovens Tode ausgesprochenen Verdächtigungen näher einzugehen, ist aber nicht die Aufgabe der Biographie und muß eine diesbezügliche ausführlichere Auseinandersetzung Fachzeitschriften überlassen bleiben.

Anhang III.

19 Briefe von Beethovens Bruder Karl (Kaspar) an Breitkopf und Härtel aus den Jahren 1802—1805 nebst einigen ergänzenden Briefen L. van Beethovens.

Das Vorhandensein dieser fast ausnahmslos bisher ungedruckten Briefe im Archiv des Hauses Breitkopf und Härtel wurde dem Herausgeber erst bekannt, als der Satz der Neuauflage des zweiten Bandes abgeschlossen war. Da dieselben eine ganze Reihe für die Biographie und besonders für die Chronologie der Werke wichtiger Aufschlüsse enthalten, so erscheint ihre Mitteilung in extenso geboten.

1.

„Hochwohlgeborne!

Sie hatten unſ neulich mit einem Schreiben beehrt und den Wunsch geäusert etwas von meines Bruders Komposition zu haben, aber damals war es unſ nicht möglich Ihren Wunsch zu erfüllen, denn wir hatten nichts fertig. Jetz aber ist es unſ ein Vergnügen wenn wir Ihnen mit einem neuen grosen Quintet für 2 Violini 2 Viole et Violoncello dienen können, welches wir aber nicht anders als 38 Ducaten Wienerwährung geben können.

Ferner werden wir in 3 bis 4 Wochen eine grose Simpfonie, und ein Konzert für das Klavier haben. Ueber diese beyden leztern Stücke bitte ich mir gelegentlich Ihre Meinung, aber über das erstere bitte ich Sie etwas zu eilen, indem wir es gern bald in Druck sehen möchten,

Weil es eins von meines Bruders vorzügligsten Werken ist.

Uibrigens müßen Sie meinem Bruder nicht üebel nehmen, daſ er nicht selbst an Ihnen geschrieben, indem ich alle seine Geschäften besorge.

ihr

Wien am 28 März 802 — unterthänigster
(angekommen 6 April)

Karl v. Beethoven
k. k. Kassenbeamter.

Unter beyliegender Abresse bitte ich künftig Ihre Briefe zu schicken

A
Charles v Beethovn
k. k. Kassenbeamter
abzugeben am Universitätsplatz in k. k. Bancohauß
No 796 beym Portier
in Wien."

Darauf von Breitkopf und Härtel Berechnung:

38
3
114
3
1
342 | 171 342 | 114 | 3
22 | 2

Der erhaltene Verlagsschein über das Quintett lautet:

„Ich endesunterzeichneter überlasse andurch das ausschließende Eigenthums- und Verlagsrecht meines Quintetts für 2 Viol. A. & B. wovon das Thema hierunter bemerkt ist, den H. Breitkopf & Härtel in Leipzig und bescheinige andurch das dafür stipulirte Honorar von Einhundert Ein und Siebenzig Gulden dato richtig von denselben durch Kunz & C° hier empfangen zu haben. Wien am 1803.

Allo. moderato.

richtig empfangen
Ludwig v. Beethoven

GD 38 ‡‡ oder f. 171 W."

Das Datum ist nicht ausgefüllt. Die Jahrzahl 1803 scheint aber zu erweisen, daß es ein nachträglich (in der Zeit des Streites mit Artaria) ausgefertigtes Duplikat ist. Oder das Honorar ist trotz des fehlenden Verlagsscheins (vgl. Nr. 2) von Kunz und C° gegen Quittung ausgezahlt worden und das formelle Verlagspapier nachträglich um die Zeit des Erscheinens des Werks anfangs 1803 Beethoven zur Unterschrift vorgelegt worden. Jedenfalls war schon im April 1802 der Vertrag perfekt, da Nr. 2 nicht mehr von demselben spricht.

2.

Wien am 22 Apr. 802

H. Härtl!

Wir haben Ihren Brief vom 5ten dieses erhalten und das Quintet fortgeschickt. Keinen Schein haben wir unterschreiben können, weil Sie vergessen haben einen einzulegen, die Preise von andern Musikstücken werden

39*

wir Ihnen nach und nach bestimmen und nachdem wir hierüber einig sind, jedesmal wenn wir ein Stück haben, es an den Banquier den Sie uns bestimmen werden, abgeben, z. B. für eine grose Sonate für Klavier 50 ‡‡ für 3 Sonaten mit oder ohne Begleitung 130 ‡‡. Gegenwärtig haben wir 3 Sonaten fürs Klavier wenn sie Ihnen gefällig sind, so werden wir sie schicken.

Mein Bruder würde Ihnen selbst geschrieben haben, aber er ist jetzt zu nichts aufgelegt, weil ihm der Theater-Direktor Baron v. Braun, der bekanntlich ein dummer und roher Mensch ist, das Theater zu seiner Akademie abgeschlagen und es anderen äuserst mittelmäsigen Künstlern überlasen hat und ich glaube, das es ihn recht verdriesen muß, sich so unwürdig behandelt zu sehen, besonders da der Baron keine Ursache und der Bruder seiner Frau mehrere Werke gewidmet hat.

Wegen der Simphonie und dem Konzert bitten wir Sie noch etwas zu warten weil wir sie noch in einer Musik zu gebrauchen denken.

ich bin mit vieler Hochachtung

Karl v. Beethoven.

Als ich meinem Bruder sagte daß ich an Euer wohlgebohrnen geschrieben, so hat er mir beiliegendes an Sie gegeben[1]."

Diese beiden ersten Briefe erweisen, daß das Quintett Op. 29 nicht erst im Oktober, sondern bereits im April 1802 an Breitkopf und Härtel verkauft wurde (vgl. S. 363).

3.

„Euer Wohlgebohrner

habe ich ohngefähr vor 6 Wochen wegen Klaviersonaten geschrieben, und keine Antwort erhalten, woraus ich schliese das mein Brief Sie nicht gefunden hat, denn ich glaube wenn auch der Antrag für Sie nicht vortheilhaft gewesen, Sie uns doch eine Antwort geschickt hätten. Ich wiederhole daher denselben, das mein Bruder glaubt für eine grose Sonate 50 für 3 d° 130 ‡‡ wäre nicht zu Viel.

Denn mache ich Ihnen eine andere Proposition, mein Bruder ward schon öfter angegangen mehrere von seinen Klaviersonaten und andere Werke arangiren zu lassen er wollte aber nie, endlich habe ich ihn dennoch dahin, das ein geschickter Komponist unter seiner Aufsicht schon mehrere Werke z. B. Sonaten für Klavier, in Quartetten und Instrumentalstücke für Klavier arangirt hat. Alle brauchbare werden nach und nach kommen und durchaus von meinem Bruder nachgesehn und wo es nötig ist geändert werden.

Gegenwärtig haben wir schon eine Anzal fertig die Sie Stück für Stück um 18 ‡‡ haben können. Alle haben 3 Abtheilungen manche für Klavier, 5 auch 6.

Nutzen hat hier mein Bruder nicht, denn derjenige welcher sie arangirt wird gut bezahlt, er aber wird für seine Zeit, die er hieran verwendet nicht hinlänglich entschädigt, und thut es nur aus Vaterliebe.

---

[1]) Beilage der S. 344 abgedruckte Zettel Beethovens.

Ist Ihnen der Vorschlag anständig, so bitten wir Sie um baldige Antwort und Verschwiegenheit (auch wenn Sie kein Gebrauch davon machen wollen) bitten wir Sie niemand etwas zu sagen.

ihr unterthänigster

Wien am 1 Juny 802 K. v. Beethoven."

Für den „geschickten Komponisten" kommt in erster Linie Ferd. Ries in Frage; vergleiche aber auch die Briefe Karls Nr. 10 (Fr. X. Kleinheinz) und Nr. 14 (Moser). Der Brief bestätigt einerseits Beethovens Abneigung gegen „Übersetzungen" (S. 110, 328, 405) wie auch anderseits, daß er sie schließlich doch zuließ und kontrollierte. Die auch schon in Nr. 2 angebotenen 3 Klaviersonaten sind die durch Beethoven an Nägeli versprochenen Op. 31, welche Karl nach Ries' Bericht (S. 355) lieber anderweit unterbringen wollte.

4.

„An den Redacteur der Leipziger
Musikalischen Zeitung
Abzugeben an per Prag
Breitkopf und Härtel a Leipzig

Meine Herrn!

Ich bin durch Ihr Schreiben womit Sie mich beehrten ganz erstaunt, indem ich gar nichts von dem Brief den Sie unter meinem Nahmen erhalten weiß, und folglich untergeschoben ist. Es ist bekannt, das ich alle Geschäfte meines Bruders besorge, und man hat das benuzt. Ich selbst finde Vergnügen an der Musick, spiele auch einige Instrumenten, suche aber besonders darin meinen Bruder nachzuahmen, über Musik kein Urtheil zu fällen.

Uiberhaupt ist im Punkte der Musik nichts neues von einiger Bedeutung erschienen, wohl aber bessern sich einige Instrumentenmacher, worunter besonders Joh. Bohak der jezt auf der Landstrase wohnt sowohl wegen seiner guten dauerhaften netten Arbeit, als auch wegen seinen äuserst mittelmäsigen Preisen zu empfelen ist. Uibrigens wird es mir ein Vergnügen seyn, wenn ich Ihnen wo dienen kann.

Wien am 23 Juny 802" | weggeschnitten.

Wegen Bohak (Pohack) s. Nr. 14. Über die versuchte Mystifikation der Redaktion der Allg. Mus. Zeitung ist näheres nicht bekannt.

5.

„Wien am 18 8ber 802

Euer wohlgebohrnen habe ich die Ehre zu benachrichtigen, das wir gegenwärtig zwey Werke Variationen haben, die dadurch den Werht eines Werkes erhalten, weil es eine ganz neue Erfindung ist, Variationen auf diese

Art zu machen, wie gewiß bis jetz noch keine erschienen sind. Eine Partie kann man zu 8 die andere zu 30 Variationen rechnen, dann haben wir noch 2 Adagios für Violin, mit ganzer Instrumentalbegleitung. Die beyden ersten sind um 50 die beyden andern um 24 ﬦ und von jedem Stück (auch was Sie in der Folge noch von uns stechen werden) 6 Exemplar zu ihren Diensten. Dann bitten wir Sie um die Gefälligkeit beiliegende Kundmachung in die Leipziger musikalische und Hamburger Zeitung auf unsere Rechnung einrücken zu lassen.

In Erwartung einer baldigen Antwort hab ich die Ehre mich zu nennen
ihr unterthän.
K. v. Beethoven.

Künftig haben Sie die Güte ihre Briefe nach beiliegender Adreße zu schicken.

//// Mit einer Beilage von meinem Bruder [1]) der sich Ihnen emphielt."

Dieser Brief datiert die beiden Violinromanzen noch einen Monat weiter zurück als der S. 358 und 378 angezogene an André. Die „Kundmachung" ist natürlich der S. 110 mitgeteilte Protest in der Wiener Zeitung vom 20. Oktober 1802 bezüglich der Quintett-Arrangements von Op. 20 und 21.

6.

„Wien 5 X[ber] 802

P. P.

Sie haben an meinen Bruder einen Brief geschrieben, der allenfalls an einen Schulknaben aber nicht an einen Künstler wie Beethoven past; Sie werden an H. Haiden keinen solchen wagen und wenn Sie nur in der Folge eine Note erwarten, so suchen Sie ihn zu besänftigen, denn ich habe schon die 50 ﬦ an Hr. Kunz und soll Sie unverzüglich abführen. Ich habe schon 2 heftige Stürme wegen Ihnen gehabt, weil ich ihm vorstellte, daß, das, was Sie geschrieben nur in der ersten Hitze geschehen wäre und nicht so überlegt sey, werde aber wahrscheinlich noch den H. Hofmeister vom Grf. Schönfeld [2]) zu ihm schicken müssen (den er gut leiden kann), um ihn einigermasen etwas zu besänftigen.

Endlich werde ich Ihnen auch die Art wie mein Bruder seine Werke verhandelt bekannt machen. Wir haben bereits 34 Werke und gegen 18 Nro heraus, diese Stücke sind meistens von Liebhaber bestellt worden und mit

---

[1]) Der Brief Beethovens vom gleichen Datum (S. 363), dessen Inhalt Karl exzerpiert.

[2]) Der auch in dem Briefe Ludwig van Beethovens vom 8. Juni 1808 als ihm nahestehend hervortretende „Hofmeister des jungen Grafen Schönfeld" ist bisher noch nicht identifiziert. Da derselbe somit mindestens 4—5 Jahre Beethoven befreundet gewesen, sollte sich seine Persönlichkeit doch wohl noch feststellen lassen. Die S. 397 genannte Therese Schönfeld war jedenfalls eine Verwandte des jungen Grafen.

folgendem Kontrakt: derjenige, welcher ein Stück haben will bezahlt dafür, daß er es ein halbes oder ganzes Jahr oder auch länger allein hat eine bestimmte Summe und macht sich verbindlich keinem das Manuskript zu geben, nach dieser Zeit steht es dem Autor frei damit zu machen was er will. Dieses nämliche Verhältniß war bey Grf. Frieß. Nun hat Hr. Grf. Frieß einen gewissen Conti zum Geigenmeister, an diesen hat sich Artaria gewendet und dieser hat zu Grf. Frieß (wahrscheinlich um 8 oder 10 ∦) gesagt, das Quintett wäre schon gestochen und überal zu haben. Jezt hat Grf. Frieß geglaubt, daß nichts mehr damit zu verliehren sey und hat es ohne uns etwas davon zu sagen, gegeben. Uibrigens mein Hr. nehmen Sie mir es nicht uibel, daſ ich es Ihnen sage, wie ich es finde, denn ein offenes Herz zeigt einen offenen Sinn, war die Art, wie Sie sich beliebten auszudrücken für einen Handwerker aber noch mehr beleidigend für einen Beethoven, Sie hätten ohne ihr Recht zu beeinträchtigen immer den höflichen Ton statt einen groben erwählen können, denn Beethoven hat bis jezt auch Unter Verlegern einen Unterschied gemacht, wobey er Sie sehr von andern auszeichnete. Jezt ist der Grf. Frieß nicht hier, wird aber in 6 Tagen wiederkommen, dann werde auch Ihre Entschädigung auf eine oder die andere Art besorgen und gleich bekannt machen. Dann schicke ich Ihnen beyliegenden Revers von Artaria unterschrieben zur Einsicht, den Sie mir gelegentlich zurückschicken werden. Dieser Revers kostete meinem Bruder 7ben Tage, wo er gar nichts thun konnte, mich unzählige Gänge und Unannehmlichkeiten, und den Verlust meines Hundes, wobey mein Bruder wohl einen Dank aber keinen solchen Brief verdient hätte, denn wer kann für Zufälle und schlechte Leute? er ist kein Gott, der alles voraus wissen kann.

Wegen Grf. Braun verlange ich, daſ Sie sich an die Kunst- und Industriehandlung in Wien um Auskunft wenden, denn mir ist es zu unbedeutend mich hierüber weiter auszulassen. Uiberhaupt aber haben Sie sich ganz in meines Bruders Karackter und in meiner Ehrlichkeit geirrt. Denn durch mich gehen ganz allein Geschäften meines Bruders, er überläst mir alles was Merkantill ist zu meiner Disposition.

Ich glaube gern daſ Sie oft Ursach mögen haben bey manchen Kompositeur daſ schlechteste zu denken, weil es in diesem Fache auch welche giebt die mehr aus Geitz als Noht mehreren zugleich ein Werk verkaufen, aber bey unſ ist dieſ wirklich nicht der Fall.

ihr

K. v. Beethoven."

Der in Frage stehende Brief von Breitkopf und Härtel war natürlich die Antwort auf Beethovens Mitteilung von dem Nachdrucke des Quintetts durch Artaria (S. 263). Die 50 Dukaten für Kunz und Co., welche das Honorar des Quintetts gezahlt hatten (vgl. Nr. 1), sollten wohl Breitkopf und Härtel für die Kosten des Stichs entschädigen und den Vertrag rückgängig machen. Karls Bemühungen, einen Bruch zu vermeiden, waren aber von Erfolg gekrönt. In einem zwischen Nr. 6 und Nr. 7 fehlenden Briefe hat dann Karl oder Beethoven selbst die Rückzahlung der Hälfte des Honorars für das Quintett als Entschädigung angeboten,

was aber nicht angenommen wurde. Die Korrespondenz hat also keinerlei Unterbrechung erlitten.

7.

„An Hrn. Härtel in Leipzig

Wien am 22 Jan. 803

Euer Wohlgeborner!

hab ich vor einiger Zeit versprochen diejenigen Werke anzuzeigen welche ich zum Druck befördern werde.

Für jetzt eine grose Simphonie und ein groses Klavierkonzert, ich glaube wenn ich Ihnen beide Werke für 600 fl. überlasse, Sie nicht zu überhalten, wünschte aber (wenns Ihnen möglich wäre) beide Werke bis Ende May 803 gestochen zu sehen. Dann habe ich noch eine Overture aus dem Ballet Prometeus, dann aus eben demselben eine Martzialische Szene, ein Pastorale und Finale, welche Stücke in den hiesigen Augarten Konzerten sehr oft als Musikstücke mit ungemeinem Beyfall sind aufgenommen worden, eine Ehre welche noch keiner Balletmusick wiederfahren ist, als Musikstück aufgeführt zu werden. Ich glaube nicht nöthig zu haben etwas anderes davon zu sagen, als daß diese Stücke auch in späteren Jahren meinem Bruder noch Ehre machen werden.

Sie könten die Overture und die Martzialische Szene alein, dann das Pastorale mit dem Finale auch alein geben und auf diese Art 2 Theile daraus machen oder auch alle 4 Stücke zusammen herausgeben. Diese 4 Stücke kann ich Ihnen um 60 ♯♯ überlassen, um Ihnen auch einigermassen Ihren Schaden zu ersetzen, weil Sie die Hälfte des Honorars ausgeschlagen haben. Sollten Sie aber auch keine Lust zu diesen 4 Stücken haben, welche zwar ebenso gehen würden wie Simphonien, so werde ich bey einer andern Gelegenheit nicht auf Ihnen vergessen, wiewohl ich es zu Ihrem Vortheil und meines Bruders Ruhm wünsche diese 4 Stücke, welche wirklich schön sind, bald gestochen zu sehen.

Dann hätte ich noch ein Geschäft, ich werde nemlich in längstens 6 Wochen eine Pränumeration auf 3 Sonaten Ankündigen, jetzt wünschte ich zu wissen unter welchen Bedingungen Sie diese Auflage (wenn Sie nachher die Platten für sich verwenden können) übernehmen wollten.

Auch ist hier H. Anton Reicha gerade von Paris angekommen und hat mich (weil ich ihn schon lange kenne) gebeten, Ihnen einige von seinen Werken anzutragen, welche auch recht schön sind und wo ich Ihnen etwas um einen billigen Preiß geben kann: 3 Quartetten p 2 violi. viola et violonc. um 50 ♯♯, 3 Simphonie um 60 ♯♯, 1 Sonate p. Clavicemba. et Flauto um 20 ♯♯, 1 Trio p. 2 Violii et Violonc: 15 ♯♯ 1 Konzert für Violin 20 ♯♯ 3 Solo Sonaten p. Clavi: 60 ♯♯ 3 Sonaten p: Clavi: et violi: 60 ♯♯ diese Kompositionen sind recht fleisig gearbeitet.

Sonst ist mein Bruder so wie das ganze Puplikum mit Ihrer schönen Auflage des Quintetts sehr zufrieden und mein Bruder dankt Ihnen besonders für die Sorgfalt, welche Sie auf die Richtigkeit desselben verwendet haben.

Bey nächster Gelegenheit haben Sie die Güte mir zu schreiben wie hoch die Original Auflage von wielands und Schillers Werken nach jezigen

Kurs hier seyn könne, Ich habe diese Meisterwerke schon in meiner kleinen Bibliothek, aber es sind ältere und schlechtere Auflagen und möchte ich Sie nach der letzt erschienenen ankündigung haben. Sehen Sie meine Ankündigung des Quintetts in dem Wiener Diarium vom 22 Januar nach.

Ich bin mit wahrer Hochachtung
ihr

K. v. Beethoven.

NB. Wenn Sie künftig an mich oder meinen Bruder schreiben, so bitte ich Sie nur unter meiner Adresse, denn ich und mein Bruder wohnen zusammen und unter der Adresse wo Sie schreiben dauert es so lang ehe wir etwas erhalten, weil mein Bruder unter dieser nicht zu finden ist."

Von den Transportkosten bitte ich Sie nichts mehr zu erwähnen.

Die Zweifel daran, daß Reicha schon Mitte 1801 in Wien angekommen (S. 242, 285 ff.), werden durch diesen Brief verstärkt. Doch war er sicher seit Oktober 1802 in Wien. In Beethovens Brief vom 18. Oktober 1802 (S. 363) ist unter dem übergeschriebenen „fr. Komponist" noch der radierte Name Reicha erkennbar; außerdem ist Reicha erwähnt in einem Zettel an Zmeskall vom November 1802 (S. 336). Die offerierte Symphonie ist die D-Dur, das Konzert das in C-Moll, beide erschienen im Industriekontor; die Ouvertüre und die martialische Szene aus Prometheus brachten Hoffmeister und Kühnel. Die Schlußbemerkung (NB.) scheint zu ergeben, daß Beethoven schon die Wohnung im Theater bezogen hat (vgl. S. 398). Auf alle Fälle erweist der folgende Brief (Nr. 8), daß er schon vor dem 12. Februar für die Komposition einer Oper engagiert war.

8.

„Herrn Härtel in Leipzig

Wien am 12 Febr. 803

Hochzuverehrender Herr!

Zu unserer Freude hat Mollo das Quintett bis jetz noch nicht angekündigt und wird es auch vielleicht nicht ankündigen weil ich bei der Hofstelle ein Dekret erwürkt habe, das künftig vom Bruder nichts mehr darf gedruckt werden wenn es nicht von mir unterschrieben ist (nemlich in der Zeitung) auf diese Art wird es wahrscheinlich unterdrückt werden. Die Industrie Handlung und Träg haben beyde, aber Cappi hat es noch nicht angekündigt, wahrscheinlich weil er auf seinen Kollegen Mollo wartet. Beyliegend werden Sie auch meine Ankündigung finden. Die kleinen Variationen widmen Sie der Fürstin, die großen aus E♭ dem Abbee. Wenn Sie künftig Klavier oder sonst andere Instrumenten brauchen, so machen Sie mir es nur bekannt, ich habe auch vor 2 Monaten Einige nach Paris geschickt, es kostet Ihnen nichts und wird mir ein Vergnügen seyn Ihnen zu dienen. Wenn Ihnen daran gelegen ist werde ich die Klavier, wenn Sie einige brauchen durch meinen Bruder aussuchen lassen. Sie werden schon gehört haben, daß mein

Bruder bey dem Wiedener Theater engagiert ist, er schreibt eine Oper und hat das Orchester unter sich, kann dirigen, wenn es nöthig ist, weil für alle Tage schon ein Direktor da ist. Er hat die Oberdirektion deswegen mehrentheils genommen damit er ein Chor für seine Musick hat.

ich bin mit der größten

Hochachtung

K. v. Beethoven.

(Beilage-Zettel.

7 Variations
Dedies A Madame la
Princesse Odescalchi née Contesse
de Keglevics."

24 Variations
An Hr. Abt Stadler.

Hier ist bemerkenswert die Reduktion der Anzahl der Variationen in beiden Werken, die aber doch noch nicht der definitiven Zählung der ersten Ausgabe (Op. 34 VI, Op. 35 XV) entspricht. Bezüglich des Dekrets der Polizeihofstelle hat sich Karl mit vergeblichen Hoffnungen getragen, da Artaria (natürlich nicht Mollo) am 28. Februar 1802 zu Protokoll gibt (S. 593), daß er seine Auflage des Quintetts „bereits in der Zeitung zum Kauf öffentlich angekündigt" habe.

9.

„P. P. Wien 26 März 1803.

Hochgeehrtester Herr!

Nachdem ich Ihnen den äußerst mittelmäßigen Preiß von 600 Gulden für beyde Werke angesezt habe und Ihnen dennoch diese Werke zu theuer waren und kaum des Ballets erwähnten, So habe ich hieraus geschlossen, daß Sie dermalen von Werken dieser Art überhäuft sein würden und habe daher Ihr anerbieten per 500 fl als ein bloses Gebot Ihrer Gefälligkeit Angesehen. Da ich nun weit entfernt bin Ihnen Werke zu überlassen, die bey Ihnen nicht diesen wert hatten indem ich Sie Ihnen um einen Preiß angesezt hatte, wofür ich sie niemand anderster gelassen hätte, so habe ich daher diese 2 Werke einem ihrer Hr. Collegen um 700 Gulden überlassen.

Den Antrag den Sie mir für mehrere Werke meines Bruders gemacht haben z. B. für Sonaten ist so gering, daß ich Ihnen Sachen dieser art nicht geben kann, weil Ihre Hr. Collegen schon bereits 200 bis 220 ∐ für drey Sonaten bezahlen und wir folglich noch weit auseinander sind. Ich werde Ihnen in 3 bis 4 wochen einige anträge machen, die Sie hoffentlich besser Honoriren werden. Indem ich wünsche mit Ihrer Handlung recht viel zu thun zu haben. Was die Variationen betrift, so haben sie nur die güte und sehn sie nur besser durch so werden sie finden, daß sie mehr als die angegebene Zahl haben oder lassen Sie nachsehen. Die ersten haben Oeuvre 34 die andern 24 haben Oeuvre 35. Ich lasse Ihnen diesen Brief

Schreiben, da ich schon 18 Tage an einem sehr heftigen reumatischen Fieber darniederliege.

Bin mit wahrer Hochachtung Ihr Ergbster
Karl van Beethoven."

Der ganze Brief, auch die Unterschrift, nicht eigenhändig.

10.

„P. P. Wien 21 May 803

Hochgeehrtester Herr!

Wenn Sie mit den Variationen fertig und von der richtigen Auflage derselben überzeugt sind, auch nicht für nöthig finden eine Korrectur hierhin zu schicken so haben Sie die Güte die Hälfte der Exemplare bey Hr. Träg und die andere Hälfte bey Hr. Sonnleitner ihrem Paket einzuschlagen weil es uns bequemer ist und nicht so viel Umstände macht wie auf der Maut. Dann haben Sie auch die Güte in Ihrer Zeitung vorläufig anzukündigen daß die Sonaten von Beethoven, welche soeben in Zürch erschienen aus einem Versehen ohne Korrectur versendet worden sind, und folglich sind noch viele Fehler darin. Das Verzeichniß der Fehler werd ich Ihnen in einigen Tagen schicken, um Sie auch anzuzeigen. Jeß hab ich eine Overture kostet 25 ⨎ auch eine neue Simphonie wo Sie mir Ihre Meinung über schreiben können, dann hat Hr. Kleinheinz unter Leitung meines Bruders mehrere von seiner Klaviermusick zu Quartetten und einige Instrumentalmusik für Klavier mit Begleitung arangirt, Sie können eins ums andere um 20 ⨎ haben.

ihr ergebenster
K. v. Beethoven."

Die Fehler (II, 366), von denen L. van Beethovens Brief vom Juni (wahrscheinlich Ende Mai, gleich nach dem Briefe Karls vom 21. Mai, angekommen 1. Juni) spricht, beziehen sich also nicht auf die Breitkopf und Härtelsche Ausgabe von Op. 34, sondern auf Nägelis Ausgabe von Op. 31 I—II, und die Monita des Briefes vom 22. Oktober (II, 367) auf Op. 34 und nicht Op. 35. Ferner gibt der Brief Gewißheit, daß der von Th. Held genannte „Kleinhals" wirklich Kleinheinz war (vgl. S. 388). Die offerierte neue Symphonie ist die Eroica (vgl. Nr. 18); die signalisierte Ouvertüre kann kaum eine andere sein als eine für Schikaneders Oper geplante, für die sonst kein Zeugnis existiert. An die erste Leonoren-Ouvertüre zu denken, geht doch wohl nicht an.

11.

„H. Breitkopf in Leipzig Wien am 27 Aug. 803

Hochwohlgeborner Herr!

Schon längst würde ich Ihnen auf ihr letztes Schreiben geantwortet haben, wenn ich hier gewesen wäre, aber meine Gesundheit nöhtigte mich einige Zeit auf dem Lande zuzubringen, wo ich Ihren Brief erst spät erhielt.

Gegenwärtig hab ich 3 kleine Sonaten für Klavier, dann Variationen für Klavier Violin et Violocello mit Introduzzion und grosem letzten Stück, dann Variationen für 2 Oboen und Englisch Horn, auch kann statt einem Englischen Horn von einer Klarinet geblasen werden, dann ein Solo für die Violin mit einiger Begleitung. Um mir hier nicht den Vorwurf zu machen, daß Sie nicht die meistbietenden seyn sollen, glaube ich Sie durch den mittelmäßigen Preiß von 150 ‡‡ für alle benannte Stücke zu überzeugen.

Die Variationen mit Violin und Violoncello machen ein Werk, die andern mit 2 Oboe etc. deren 10 oder 12 sind laufen nach dem Nro.

Übrigens glaube ich nicht nothig zu haben, die Werke anzurühmen, weil Sie sich selbst empfehlen werden.

ich bin mit wahrer Hochachtung

ihr ergebenster K. v. Beethoven.

Ich glaube daß Sie bey diesen Stücken gewiß viel Absatz finden werden besonders bey den Sonaten welche leichter sind wie die anderen von meinem Bruder."

Auf Seite 3 Berechnung, wohl Geschäftsnotiz:

3 Sonat.	St. D	60 —	150 ‡‡ Th F	450
Var. p. Pf. V. & Vll°.	„	40 —	Curs 1/4	112
— 2 Ob.	„	20 —		338
Solo p. Viol.	„	20 —		169
		140 —		

Die Werke sind die Klaviertrio-Variationen Op. 44 (S. 410), die über La ci darem für 2 Oboen und Englisch Horn (S. 43), die „3 kleinen Sonaten" wohl Op. 49, das möglicherweise drei statt der zwei hat erhalten sollen. Trotz der aufgestellten Berechnung reflektierte die Firma nicht auf diese Werke.

12.

„Hr. Härtel in Leipzig.

Wien am 14. Okt. 803

Hochwohlgebohrner Herr!

Ich habe Ihren letzten Brief erhalten worin Sie eine Simpfonie und Konzert verlangen, diesen Wunsch kann ich Ihnen zum Theil erfüllen. Sie können eine oder zwey Simpfonien oder eine Simpfonie und Konzertant für alle Instrumente für Klavier, Violonzello und Violin, diese beyden Stücke sind um 700 fl. mit der Bedingung das Sie bis Ostern beide erscheinen

Dann bitte ich mir den Namen des Rezensenten welcher den Aufsatz in Ihre Zeitung im July im zweyten Stück einsendete bekannt zu machen, denn ich mögte gar zu gern den Richter über das Oratorium kennen.

Im Grunde liegt nichts daran ob in Ihrer Zeitung über meinen Bruder geschimpft wird oder nicht, denn der größte Beweiß, daß die Sachen sich anders verhalten, ist die Menge Bestellungen, die wir von allen Orten

haben. Aber sehr auffallend ist es mir, daß Sie solchen Mist in ihre Zeitung aufnehmen. Mein Bruder weiß nicht, daß ich den Hr. Rezensenten kennen will, daher haben Sie die Güte in Ihre Antwort ein kleines Zettel an mich einzuschliessen.

Wegen der Prenumerazion des mainzer Verleger haben wir schon Vorkehrungen getroffen.

ich bin mit vieler Hoch.

K. v. Beethoven."

Dieser Brief korrigiert die Darstellung der Vorgeschichte des Tripelkonzerts (S. 497 f.) dahin, daß bereits im Oktober 1803 die Form des Werkes zweifellos bestimmt war. Damit gewinnt aber auch die Vermutung, daß Erzherzog Rudolph bereits vor Ende 1803 Beethovens Schüler geworden (S. 544), eine starke Stütze. Der Mainzer Verleger ist natürlich Zulehner (S. 407). Daß das Tripelkonzert im Sommer 1804 fertig war, beweist der unten zu Nr. 15 angeschlossene Brief Ludwig van Beethovens an Breitkopf und Härtel vom 26. August 1804.

13.

„Hr. Breitkopf u. Haertel
in Leipzig

Wien am 23. 8ber 803

P. P.

Ich ersuche beiliegendes soviel wie möglich bekannt zu machen u. auf unsere Rechnung in die Hamburger Zeitung einrücken zu lassen.

Dann bitte ich Sie nicht auf die Namen der Rezensenten zu vergessen.

ihr ergeb.

K. v. Beethoven."

Das Beiliegende war zweifellos die „Warnung" vor Zulehners Gesamtausgabe in der Wiener Zeitung vom 22. Oktober 1803 (S. 407).

14.

„Hr. Härtl in Leipzig

Wien am 23 9ber 803

Hochwohlgebohrner Hr.!

Ihren letzten Antrag mit 500 fl kann ich für diesmal nicht annehmen mir ist es leid, doch dürfte es Sie in der Folge auch gereuen, denn entweder sind diese Simphonien das schlechteste was mein Bruder geschrieben oder das beste.

Das Oratorium können Sie haben, Sie können daraus den Klavierauszug machen auch ein Quartett arangiren lassen und der Druck der Partitur bleibt Ihnen auch noch. Der Preis ist 1500 fl. Hierbei folgen einige Klaviermacher

ihr ergebenster

K. v. Beethoven."

Dem Briefe liegt bei das folgende Preisverzeichnis (nicht von Karls Hand):

Mahoni bis in C	80	Du. gl.
dito in G	70	—
Rothalbene in C	65	—
dito in G	60	—
von Nußbaum in C.	60	—
dito in G	50	—
Kerschbaum in C	50	—
dito in G	40	—

Auf der Rückseite steht die Adresse

„wohnt auf der Landstrasse No 35 im golden Engel in Wien"

Das ist jedenfalls die Adresse des auch schon in dem Briefe vom 23. Juni 1802 empfohlenen Joh. Bohak. Ein zweiter Klaviermacher ist auf einer zweiten Beilage verzeichnet „Joh. Moser wohnt in der Josephstadt No 54"; auf der anderen Seite steht aber statt eines Preisverzeichnisses eine Empfehlung beider Klaviermacher von Ludwig van Beethovens Hand (zuerst gedruckt bei La Mara „Klassisches und Romantisches" Nr. 58, auch bei Kalischer „Sämtliche Briefe" I 129):

„Da Sie wünschen noch von andern Instrumentenmachern Instrumente zu haben, so schlage ich ihnen hier noch den H. Pohack dessen Arbeiten brav dessen Preise und Arten Instrumente hier beygefügt sind vor nebst diesem noch den H. Moser dessen Verzeichniß seiner Preise und Instrumente ihnen nächstens soll geschickt werden und dessen Arbeit auch brav ist und hoffen läßt, daß er sie mit der Zeit den ersten Instrumentenmachern gleich oder ihnen noch zuvor machen wird.

ihr

L. v. Beethoven."

15.

„Hr. Härtel in
Leipzig — Wien am 10ten 8ber 804

Hochwohlgebohrner Herr!

Geschäften welche ich im Reich hatte und dorten 3 Monate beschäftigten, hinderten mich an Ihnen zu schreiben. Aus Ihrem letzten Brief an meinen Bruder sehe ich daß Ihnen das Oratorium unter der gemachten Bedingung nicht annehmlich scheint: Ich werde indessen Ihren Vorschlag in betreff des Orat. überlegen. — —

Was die übrigen 5 Stück betrift nemlich die Simfonie, Concertant und die 3 Sonaten (wovon aber vermög ihrer einrichtung jede allein Erscheinen muß), so glaube ich daß 1100 fl. nicht zu theuer wäre. Doch müßten wir bestimmt wissen, wann sie erscheinen könnten; dieses ist mit eine Bedingung; denn ich kann Sie versichern daß mein Bruder viel

mehr für ähnliche Kompositionen bekömmt. Es sind auch noch viele unter der Presse, welche unter so vielerley Vorwand noch nicht erschienen sind, daß mein Bruder entschlossen ist lieber etwas zu verliehren als des Vergnügens beraubt zu seyn, seine Kompositionen so lange nicht zu sehen. Dann könnten Sie mir auch Ihre Meinung wegen Quartetten für Violin sagen, und wie hoch Sie wohl 2 oder 3 annehmen können. Ich kann Ihnen diese zwar nicht gleich geben, aber ich würde selbe für Sie bestimmen.

ihr ergebenster

K. v. Beethoven."

Vgl. hierzu den zuerst bei Kalischer, Sämtliche Briefe I 139, gedruckten Brief Ludwig van Beethovens an die Firma vom 26. August 1804:

„Win am 26. August 1804

Mehrere Ursachen veranlassen mich, ihnen mein Hochgeehrter Hr. Härtel zu schreiben — vermuthlich wird es auch vieleicht ihnen zu Ohren gekommen seyn, als wenn ich einen Kontrakt auf alle meine Werke (mit Ausschluß aller andern Verleger) mit einer in Wien befindlichen Handlung geschlossen hätte, durch die Anfrage mehrerer auswärtigen Verleger hierüber sage ich ihnen auch unaufgefordert, daß dem nicht so ist — da sie selbst wissen werden, daß ich eine Aufforderung deshalb von ihnen ebenfalls nicht annehmen konnte — wenigstens jetzt noch nicht. — eine andere Sache, die mir am Herzen liegt, ist, daß mehrere Verleger mit Kompositionen von mir so erschrecklich lang zögern, bis dieselben ans Tageslicht kommen, die Ursache davon giebt jeder bald dieser bald jener Veranlassung schuld — ich erinnere mich recht wohl, daß sie mir einmal schrieben, daß sie im stande wären, eine ungeheure Menge Exemplar in wenigen Wochen zu liefern — ich habe jetzt mehrere Werke, und eben deswegen, weil ich gesonnen bin, alle ihnen zu überlassen, würde mein Wunsch dieselben bald ans Tageslicht kommen zu sehen vieleicht um desto eher erfüllt können werden — ich sage ihnen daher nur kurz, was ich ihnen geben kann: mein Oratorium; — eine neue große Simphonie; — ein Konzertant für Violin Violoncello und pianoforte mit dem ganzen Orchester — drey neue Solo Sonaten, sollten sie darunter eine mit Begleitung wünschen, so würde ich mich auch darauf einlassen — wollten sie diese Sachen nun nehmen, so müßten sie mir gütigst genau die Zeit angeben, die sie brauchen solche zu liefern, da es mein gröster Wunsch ist, daß wenigstens die drey ersteren Werke, so bald als möglich erschienen, so würden wir die Zeit schriftlich oder kontraktmäßig (nach ihrer Angabe) bestimmen, worauf ich dann freylich, ich sage es ihnen offen, streng halten würde. — Das Oratorium ist bisher noch nicht herausgekommen, weil ich einen ganz neuen Chor dazu noch beygefügt, und einige Sachen noch verändert habe, indem ich das ganze Oratorium in nur einigen Wochen schrieb und mir wohl hernach einiges nicht ganz entsprach — deswegen hatte ich es bisher zurückbehalten, diese Änderungen datiren sich erst nach der Zeit, als ihnen mein Bruder davon geschrieben — Die Simphonie ist eigentlich betitelt Ponaparte, außer allen sonstigen gebräuchlichen Instrumenten sind noch besonders 3 obligate Hörner dabey — ich glaube sie wird das

Musikalische Publikum interessieren — ich wünschte daß sie dieselbe statt der gestochenen stimmen in Partitur herausgäben. über die anderen Sachen habe ich nichts beyzufügen, obschon ein Konzertant mit solchen drey konzertirenden Stimmen doch auch etwas Neues ist. — wollten sie nun wohl diese bey diesen Werken vorgeschlagenen Bedingungen in Ansehung des Herausgebens eingehen, so würde ich ihnen dieselben um ein Honorar von 2000 (zwei Tausend) fl: überlaßen — doch versichere sie auf meine Ehre daß ich in Ansehung einzelner Werke wie z. B. Sonaten, verliehre indem man mir wohl an 60 ⨍⨍ für eine einzige Solo Sonate giebt, glauben sie ja nicht daß ich Wind mache — weit von mir sey so etwas — nur um eine geschwindere Ausgabe meiner Werke zu veranstalten will ich gern etwas verlieren — ich bitte sie mir nun aber hierüber gleich eine Antwort zu geben — ich hoffe Hr Wiems wird wohl meinen Brief empfangen haben; ich hatte mir die Freyheit genommen ihn an sie zu adressieren. in Erwartung einer baldigen Antwort bin ich ihr Ergebenster

Ludwig van Beethoven."

Die hier offerierten drei Solo-Sonaten sind Op. 53, 54 und 57 (S. 448).

16.

„H. Heertel in Leipzig Wien am 24 9ber 804

Hochwohlgeborner Herr!

Erst heute habe ich Ihren Brief erhalten, er war vertragen und daher kam es daß es so lange dauerte bis ich ihn bekommen konnte. Die Terminen sind meinem Bruder auf diese Art anständig: wir schicken Ihnen binnen 12 oder 14 Tage 1 Sonate und das Konzertant, die folgenden 14 Tage 2 Sonaten und wieder in 14 Tagen die Simpfonie. Auf diese Art können die Sachen ohne sich und Ihnen zu schaden nacheinander herausgegeben werden und es ist immer ein Zeitraum von einigen Wochen dazwischen. Sie brauchen mir aber auch Ihren Wechsel nicht eher zu geben, wenn Sie einigen Anstand haben, bis Sie alle Werke haben. Mein Bruder ist jetzt so sehr mit seiner Oper beschäftigt, daher ist es unmöglich, daß er die fünf Stücke auf einmal übersehen soll und wir haben nur einen Kopisten, dem man solche Sachen anvertrauen könnte.

Wenn es Ihnen so recht ist, so werde ich Ihnen auf Ihren nächsten Brief die Sicherheitspapiere samt Sonate und Konzertant schicken.

Wegen der Quartetten kann ich Ihnen noch nichts bestimmtes sagen, sobald als sie fertig sind, werde ich Ihnen gleich schreiben.

ihr ergebenster

K. v. Beethoven.

Die „Oper" ist nunmehr zweifellos Fidelio (vgl. S. 475).

17.

„Hr. Heertel in Leipzig Wien am 1 Febr. 805

Euer Hochwohlgebohrnen

kann ich die Partitur von dem Oratorium nicht mitschicken, weil wir nur eine davon haben.

Im Falle Sie keine Partitur machen, habe ich einige Bemerkungen beygefügt, welche die Produktion erleichtern werden.

Ihr ergeben.

K. v. Beethoven."

Zwischen Nr. 17 und Nr. 18 gehört der kleine Brief L. van Beethovens vom 16. Januar 1805, den zuerst Kalischer 1906 in der Musik veröffentlicht hat (im Besitz von Karl Meinert in Frankfurt a. M.). Wie Nr. 18 beweist, irrte aber Kalischer, wenn er in der Symphonie die IV. (B-Dur) vermutete:

„Wien am 16ten Jenner 1805

Soviel ich sehe, ist mein von mir an Sie abgeschicktes Paquet noch nicht angekommen — sie erhalten darin die Simphonie und zwei Sonaten, das andere wird sobald als nur immer möglich nachfolgen — nur durch Mangel an guten Kopisten — ist alles und muß alles verzögert werden — da ich nur zwei habe, wovon der eine noch obendrein sehr Mittelmäßig schreibt, und dieser ist nun jetzt eben krank geworden — — so hats freilich für mich Schwierigkeiten — dazu kommt noch, daß im Winter meine Gesundheit schwächlicher, ich daher mich weniger Nebenarbeiten widmen kann, als im Sommer — und das übersehen — ist — oft eine wirkliche Anstrengung, die dem wirklichen schreiben gar nicht beykommt — ein Kleines Lied habe ich ihnen mit beigefügt — wie und warum werden sie aus meinem Brief — den Musikalien beygefügt ersehen — Fürst Lichnowski wird hnen nächstens wegen meinem Oratorium schreiben — er ist wirklich — was in diesem Stande wohl ein seltenes Beispiel ist — einer meiner treuesten Freunde und Beförderer meiner Kunst — leben sie wohl.

Mit wahrer Achtung

bin ich

ihr ergebenster Diener

L. v. Beethoven."

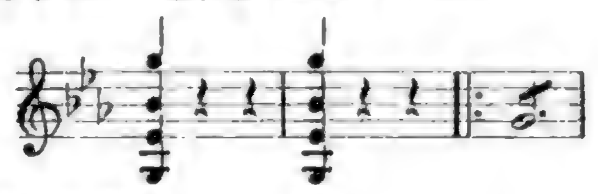
18.

„H. Breitkopf und Härtl

in Leipzig — Wien am 12 Febr 805.

Euer wohlgebohrener!

Auf Ihren Brief an den Fürsten Linowsky werde ich Ihnen in 8 bis 14 Tagen umständlich antworten, jetzt habe ich Sie an etwas wegen der Simpfonie erinnern wollen — — Mein Bruder wünscht, daſ wo die blasenden Instrumenten die Bratschen, Violin Secund oder auch die Bässe etwas zu thun haben, dieses in die Violin prim müße eingetragen werden wie bey der Simpfonie aus C dur, welche bei Hofmeister ist gestochen worden. Beyliegendes Blatt muß am Ende des 1ten Theils des ersten Allegro eingelegt werden. Es muß also gleich beim dritten Takt des ersten Allegro das Wiederholungszeichen angezeigt werden nemlich



das andere zeigt das beygefügte Blatt, welches ein Musickverständiger Ihnen leicht zeigen wird.

Mein Bruder glaubte anfangs, ehe er die Simpfonie noch gehört hatte, sie würde zu lang seyn, wenn der erste Theil des ersten Stücks wiederholt würde, aber nach öfterer Aufführung derselben fand es sich, daß es sogar nachtheilig sey wenn der erste Theil nicht wiederholt würde. Auch glaubt mein Bruder es würde vortheilhaft für Sie seyn wenn Sie diese Simpf. wie die Heydnischen in Paris in einem kleinen Format in Partitur druckten, indem wohl jedem Kenner daran gelegen seyn dürfte sich selbe anzuschaffen.

Der Bruder hat Ihnen das Lied geschickt und überläßt es Ihnen ob Sie ihm etwas von Ihren Partituren dafür schicken wollen. Lassen Sie auch diese Simpfonie in Klavierauszug machen und in Quintett, sollten Sie für letzteres niemand haben, so könnte ich Ihnen den Hr. Moser hier empfehlen, welcher auch die Schöpfung in Quintetten arangirt hat und dem ich Ihren Brief geben werde.

Säumen Sie nicht mit dem arangiren, denn wenn die Simpfon. heraus ist möchte Hr. Cappi sie sonst zu Leibe nehmen.

Mit nächstem werden wir Ihnen die anderen Stücke schicken.

ihr ergebenster

K. v. Beethoven.

Das Oratorium werde ich Ihnen bis den 22ten dieses schicken, das ist auf den Postwagen geben."

19.

„P. P. (ohne Datierung)

Mein Bruder läßt Ihnen sagen Sie möchten dieses Lied gleich stechen lassen, das nähere wird er Ihnen mit ehestem schreiben.

Ihr ergebenster

K. v. Beethoven."

Die Firma setzt dieses Brief-Postskriptum ins Jahr 1810 (Notiz: Jan. und Febr.), wohl kaum mit Recht. Vielmehr gehört dasselbe wohl zu dem vorhergehenden Briefe (vor denselben) und zu dem Briefe Beethovens vom 16. Januar 1805. 1810 war Karl nicht mehr der Korrespondent seines Bruders.

Das „Lied", an dessen Stich Beethoven so viel gelegen war, mag Tiedges „An die Hoffnung" gewesen sein, da dasselbe bald nachdem Beethoven es von Breitkopf und Härtel zurückgefordert, im Industriekontor erschien (angezeigt am 18. September 1805). Zur Ergänzung der bezüglichen Korrespondenz mag auch der im Text (S. 373) nur gestreifte Brief Beethovens vom März 1805 hier folgen (zuerst gedruckt bei La Mara „Klassisches und Romantisches No. 60" und bei Kalischer, Sämtliche Briefe I 150), nach dem im Besitz der Firma befindlichen Original:

(Ohne Datum.) Geschäftsnotiz:
1805
März
21. Juny [Beantwortung?]

„P. S.

Erst gestern erhielt ich ihren Brief vom 30 Jenner datiert — die hiesige Postexpedition kann auf Verlangen mir's bezeugen, indem ich mich über eine so lange Zurückhaltung natürlich anfragen mußte und man mir dann die Ankunft des Briefes und alles deutlich angab, woraus erhellet, daß der Brief auch nicht im mindesten aufgehalten wurde — was ich jeden Augenblick auf Verlangen schriftlich erhalten kann — obschon der Zusammenhang ihres Pariser Briefes und das lange Ausbleiben des ihrigen mir ganz begreiflich ist, so ist das ganze Verfahren zusammengenommen viel zu erniedrigend für mich als daß ich nur ein Wort drum verliehren sollte — ohnehin hat man ihnen die Ursache der Verzögerung bekannt gemacht — ist ein Fehler vorgefallen, so lag es darin, daß mein Bruder sich in der Zeit des Abschreibens irrte. — Das Honorar ist weit geringer als ich es gewöhnlich nehme — Beethoven macht keinen Wind und verachtet alles, was er nicht gerade durch seine Kunst und sein Verdienst erhalten kann — daher schicken sie mir alle von mir erhaltenen Manuscripte das Lied[1]) auch mit eingeschlossen zurück — ich kann und werde kein geringeres Honorar annehmen, nur um dieses schon mit mir eingegangene können sie die Werke erhalten — Da das oratorium schon abgeschickt ist, so mag es nun bey ihnen bleiben, bis sie es aufgeführt haben, welches letztere ihnen ganz frey steht, selbst wenn sie es nicht für sich behalten wollen — nach der Aufführung desselben können sie mirs zurückschicken und ist ihnen alsdann das Honorar von 500 fl. Wiener Währung recht, mit der Bedingung dasselbe nur in Partitur herauszugeben und daß mir das Recht den Klavierauszug es hier in Wien herauszugeben bleibt, so belieben sie mir darüber eine Antwort zu geben — Es giebt keine Zwischen-Personen und hat nie deren gegeben, die das Zusammentreffen von ihnen und mir gehindert hätten — nein — die Hindernisse liegen in der Natur der Sache — welche ich weder verändern kann noch mag. —

Leben sie wohl

Ludwig van Beethoven."

Ob die Datierung dieses Briefes („März") genau ist? Der Vermerk der Beantwortung (21 Juny) möchte den May statt März wahrscheinlich machen. Dann gehört aber der hier folgende Brief (gedruckt daselbst, verglichen mit dem Original im Besitz der Firma) vor denselben, wie sein Inhalt wahrscheinlich macht (nur Unterschrift eigenhändig):

„Wien d. 18. April 1805

P. P.

Ich bedaure selbst recht sehr, daß ich Ihnen die beyden noch für Sie bestimmten Stücke bis jetzt nicht schicken konnte, allein nicht zu ändernde

[1]) Hier ist durchstrichen „auf den Ges".

Umstände, nämlich der Mangel eines Vertrauten Kopisten und sehr starke Beschäftigung des einzigen, dem ich jezt solche Sachen übergeben kann, verhinderten mich, und machen es mir auch noch in dem jetzigen Augenblick unmöglich. — Ich werde die beste Sorge tragen und hoffe es zu bewirken, daß Sie dieselben nun in 4 bis 6 Wochen ganz sicher erhalten. — Indessen muß ich, da ohnedem Sie durch nichts gehindert sind, den Stich der bereits empfangenen Werke sogleich anzufangen, mit Nachdruck darauf bestehen, daß die Simpfonie und die 2 Sonaten ganz sicher im Verlauf von zwey Monaten erscheinen. — Die verzögerten Erscheinungen meiner Werke haben für meine Verhältnisse als Autor schon oft nicht unbedeutende Nachtheile gehabt und es ist daher mein fester Entschluß, künftig solche Zeitpunkte zu bestimmen und davon keineswegs mehr abzugehen. In Beziehung auf die Bezahlung wird für beyde gewiß das billigste seyn, wenn Sie, da bereits drey Werke in ihren Händen sind, hierfür einstweilen die Summe von 700 fl. und nach Empfang der beiden andern Stücke erst den Rest mit 400 fl. übermachen. — Die Berichtigung der Sache wird am leichtesten vor sich gehen, wenn Sie, wie ich Ihnen hierdurch vorschlage, das Geld jedesmal an Ihren hiesigen Kommissionair schicken, dem ich alsdann bey der Zahlung sogleich den von Ihnen verlangten Eigenthums Schein in gehöriger Form einhändigen werde. — Sollten Ihnen, wider Vermuthen, diese Bedingungen sowohl in Rücksicht der baldigen Herausgabe als der Modalität der Zahlung, nicht ganz passend seyn und können Sie mir ihre Erfüllung nicht ganz bestimmt zusichern, so bleibt mir, obschon es mir unangenehm sein würde, nichts übrig, als das Geschäft abzubrechen und die unverzügliche Zurücksendung der Werke, die Sie bereits erhalten haben, zu verlangen. —

Die Partitur des Oratoriums wird Ihnen der Fürst Lichnowsky selbst bis Ende dieses Monats geben; wenn die Stimmen vorher schon ausgetheilt sind, wird es desto eher zur Aufführung gebracht werden können. — Für den Fall, daß Sie die Simpfonie behalten, wäre es vielleicht gut, dieselbe mit dem Oratorium aufzuführen; beide Stücke füllen einen ganzen Abend sehr wohl aus. — Wenn keine andere Einrichtung entgegensteht, so ist es alsdann meine Gesinnung und mein Wunsch, daß der Madame Bach die Einnahme zugewendet werden möge, der ich schon lange etwas bestimmt habe.

Ludwig van Beethoven."

Verbesserung.

Seite 364 Zeile 6—7 des Briefes vom 26. Dez. 1802 statt „immer klarsten" lies „unmerkbarsten", wie im Autograph des Briefes ganz deutlich steht.

Alphabetisches Register

zum zweiten Bande.

Abercrombie, Admiral 420 ff.
Abschiedsgesang der Wiener Freiwilligen (Friedelberg), später „Trinklied" 19. 28. 29.
Adams 140.
Addison 155.
Adelaïde 24 ff. 28. 44. 45. 112.
Aichelburg, Baronin 394.
Aichinger (Tänzer) 219.
Akademien, siehe: Konzertauftreten Beethovens.
Albrechtsberger, J. G. 5. 24. 30. 107. 128. 179. 184. 185. 200. 293. 295. 427. 446.
Alexander I., Kaiser von Rußland 350. 395. 546.
Alexander in Indien (Schikaneder) 408.
Allegretto C-Moll für Klavier 98.
Allgemeine Wiener Zeitung 476.
Allgemeine Musikalische Zeitung (Leipzig) VII. 7. 40. 68. 72. 81. 102 f. 110. 125. 129. 141. 171—175. 182 ff. 191. 212. 216. 220. 240. 263. 276. 278 ff. 280. 367. 369. 373. 382. 383. 387. 389. 416. 420. 434. 437. 441. 444. 446. 452. 458. 459. 463. 490. 502. 504. 514. 528. 531. 536. 537. 555. 613 f. 620.
Allgemeine Zeitung (München) 513.
Als die Geliebte sich trennen wollte „(Lydiens Untreue", Lied) 525.
Altmann, Wilhelm 33. 99. 328.
Alxinger 379.
Amati, Nicola 201.
Amenda, Karl 58. 116 ff. 142. 185. 186. 190. 193. 268 ff. 284. 343. 346.
Andante favori 447. 448. 449 f. 479. 540.
— — für Streichquartett arrangiert 449.
An die Hoffnung (Lied) 496. 625 ff.
André, Jos. (Offenbach) 39. 55. 358. 378. 398. 420. 614.
Anfossi, Pasquale 576.
Angiolini (Tänzer) 579.
Annalen der Literatur (Moll) 369.
Appleby, Samuel 76. 78. 389. 391. 393. 395 f. 536 f.
Appleby, Thomas (Vater) 536.
Apponyi, Graf 34. 185.
Arien: ‚Ah perfido' 11 f. 28. 40. 59. 385. 496.
— zu Umlaufs ‚Schöne Schusterin' 91.
— ‚Tremate empj' 349. 386.
Arietten Op. 32: 405.
Arnim, Bettina s. Brentano, Elisabeth.
Arrangements s. Übersetzungen.
Artaria und Co. (Wien) 21. 23—25. 28 f. 34. 37. 40. 42 f. 51. 56—58. 62. 99 f. 103. 109. 162. 237. 245. 262 f. 285. 332. 338. 347. 461. 540. Anhang II (587 ff.) 608. 609. 611. 615. 617.
Ärzte Beethovens s. Frank (Peter), Vering (Gerhard von), Schmidt, Bertolini, Malfatti, Weiß (Pater).
Asplmayr 581.
Auernhammer, Madame 132. 380.
Augartenkonzerte 458.
Augenleiden Beethovens 566.
Ayrton, William 291.

Bach, Johann Seb. 77. 146. 148. 161. 212. 239. 240. 276. 365. 500. 559. 562.
Bachs Söhne 144.

Digitized by Google

Bach, K. Ph. Em. 106. 295.
—, Susanna 244. 283 f. 285. 367. 628.
—, Dr. jur. Joh. Bapt. (Wien) 308. 309.
B., C. (Signale) 495.
Baco 166.
Bagatelle C-Moll 57. 91.
Bagatellen Op. 33: 348. 349. 368. 409. 421.
— Op. 119: 368. 369. 421.
Baillot, Pierre 495.
Ball (Dichter) 583.
Ballett Prometheus s. Prometheusmusik.
Bannelier 412 f.
Barbaja (Impresario) 308.
Barth, Aug. 112.
Basso ostinato vgl. 3. Symphonie (Finale) Variationen Op. 35, Prometheusmusik und C-Moll-Variationen.
Baumeister, Joseph von 543.
Bayerische Zeitung 220.
Becher, C. 305.
Beer, Jos. (Klarinettist) 39. 40. 46. 171.
Beethoven, Bruder Johann (Nikolaus) 6. 9. 23. 147. 169. 331. 334 f. 339 ff. 412 f. 430. 434.
—, Bruder Karl (Kaspar) 6. 9. 55. 147. 169 ff. 263 ff. 326. 329. 334 f. 339 ff. 354 f. 363. 366. 378. 398. 420. 462. 493. 512 f. 516. 518. 527. Anhang III (S. 610—628). vgl. Reiß.
—, Karl (Neffe) 81. 332. 512 f.
—, dessen Witwe 9. 171. 304. 404. 512.
Beethovenhaus, Verein (Bonn) 164.
Belgiojoso, Herzogin von 198.
Bell, J. J. 114.
Bensor 77.
Berliner Geschmack 37.
Berliner Kgl. Hausbibliothek 14.
Bernadotte 63 ff. 421. 486.
Bernhard, Frau von, geb. von Klissow 147.
Bertinotti, Mme (Sängerin) 537.
Bertolini, Dr. (Arzt) 64. 298. 420. 421. 538. 554.
Bettina s. Brentano, Elisabeth.
Bierey, G. B. 257.
Bigot de Morogues, Bibliothekar des Grafen Rasumowski 455. 549 ff.
— Marie, geb. Kiene 455. 549 ff.
Billig, Mme 303.
Bläsertrio s. Trios.
„Blümchen Wunderhold" 370.
Blumenthal, Komponist 584.
Boccherini, Luigi 14. 267.
Boch, Fr. X. 519.
Böck, J. (Gnadenau) 400.
Boeckh 402.
Boehme, Fr. M. 205.
Bohak (Pohack), Joh., Klaviermacher 613. 622.
Bohrer 445.
Boieldieu, Adr. 580.
Boldrini, i. F. Artaria („Falstaff") 125.
Bolla, Maria (Sängerin) 7.
Bonaparte s. Napoleon.
Bonner Intelligenzblatt 289.
Bonner Zeitung 8.
Borghi (Opernkomponist) 577.
Bösinger 347. vgl. Pösinger.
Boßlers Musikalische Korrespondenz 390.
Boswell 176.
Bouilly, J. N. 439. 440. 579.
Brahms, Johannes 161. 536.
Brandi, Mme (Tänzerin) 219.
Brandstetter 608.
Bratschensonate Op. 42 (Arrangement von Op. 8) 50. 405.
Brauchle, Magister 313. 315.
Braun, Baron Peter von 20. 136. 213 f. 277. 326 f. 379. 382. 385. 392. 417. 436. 437. 438. 481 f. 503. 506 f. 508 f. 511. 514. 612. 615.
—, Baronin 136, 245.
Breitkopf und Härtel VI. 184. 231. 239. 248. 250. 262 ff. 278. 285. 321. 326. 328. 344. 363 ff. 369. 373 f. 407. 409. 445. 474. 514 ff. 527. 587. 591. 599 ff. Anhang III (S. 610—628).
Brentano, Elisabeth (Bettina von Arnim) 16. 17. 151. 298.
Bretzner (Dichter) 582.
Breuning, Christoph von (Stoffel) 7. 18. 273.

Breuning, Eleonore von (Frau Wegeler) 129. 273.
—, Emma von (Tochter Gerhards) 345.
—, Familie 139.
—, Gerhard von 305. 345. 402. 403.
—, Hofrätin (Mutter) 274.
—, Julia von, geb. von Vering 329. 403. 539.
—, Lenz von 18 f. 20. 23. 116.
—, Stephan von 7. 10. 18. 173. 241 272 f. 275. 285. 287. 298. 315. 326. 332. 343. 345. 355. 401. 403. 417. 428 ff. 488. 493. 501 ff. 507 ff. 512 f. 514. 517 f. 539.
Bridgetower, G. A. P. 389 ff.
— (Vater, der abessynische Prinz) 389.
Briefstil Beethovens 152 f. Datenfehler: 211. 366. 515.
British Museum 188.
Browne, Graf 20 f. 84. 136. 208. 327. 330. 338. 347. 348. 357. 456.
—, Gräfin, geb. von Vietinghow 21. 56. 95. 136.
Brunswik, Graf Franz 126. 303. 304. 306. 307. 321. 446. 454. 455. 518.
—, Graf Géza (Sohn) 319.
—, Gräfin Therese V. 210. 299. 302 ff. 305 f. 311. 319. 321 f. 397. 452. 454 f. 455.
Bryant 148.
Buckle 166.
Bülow, Hans von 255.
Buonajuti, Serafino (Dichter) 578.
Bureau d'arts et d'industrie s. Industriekontor.
Bürger, G. A. 24. 27 f. 45.
Burns, Robert 522.
„Bußlied" (Gellert) 410.

Caché (Sänger des Jaquino) 483. 487. 508.
Cäcilia (Zeitschr.) 370. 386. 586.
Cannabich, Christian 188. 500.
Cappi (Verleger) 51. 358. 617.
— und Diabelli 103.
Castelli, J. F. (Memoiren) 170. 383. 482. 558.
Cassentini, Maria (Tänzerin) 218 ff. 236 f.
Cato 140.
Cembalo-Musik 528.
Cesari und Frau (Tänzer) 219.
Chaconne (C-Moll-Variationen) 527.
Chantavoine, J. 62. 111.
Charaktervariationen 248.
Checchi (Dichter) 581 f.
Cherubini, Luigi 78. 79. 312. 313. 382 ff. 437. 441. 442. 458. 478. 485 f. 489. 503. 510. 538. 568. 579 ff.
— Mme 80.
Chorphantasie Op. 80: 28. 561.
Christus am Ölberg (Oratorium) 244. 292. 348. 367. 372 ff. 380. 385 ff. 388. 421. 427. 438. 514 f. 516. 527. 566. 620 ff. 623 f. 627.
Cibbini, Antonia, geb. Kozeluch 362.
Cimarosa, Domenico 215. 577 ff.
Cincinnatus 140.
Clam-Gallas, Graf Christian 12.
Clary, Komtesse 11. 12.
Clement, Franz (Geiger) 380. 390. 458 f. 493. 508. 537 f. 594. 601.
Clementi, Muzio V. 77. 79. 146. 283. 302. 321. 323. 418. 444. 445.
Clerico (Dichter) 577 f.
Cohen (Verleger, Bonn) 250.
Cole, Billy 391.
Collard (Clementis Associé) 302. 445.
Collin, Heinr. von 217. 493. 579.
Collini (Komponist) 578.
Concerto grosso 500.
Concertino 499 f.
Conti, Giacomo 172. 213. 264. 277. 615.
Contin, Graf (Försters Schwiegersohn) 184.
— del Castel Saprio, Gräfin 184.
Cooks Musical Miscellany 14.
Coralli 580.
Cramer, Jean Baptiste 67. 76 ff. 81. 249 f. 444. 445.
—, seine Witwe 78.
Cranz, A. (Verlag) 258.
Cremoneser Instrumente Beethovens 200. 334.
Cristen (?) 112.
Czartoryski, Fürst 179.
Czernin, Graf 394.

Czerny, Wenzel (Vater) 122. 294. 330.
— Karl 6. 14. 15. 79. 86. 89. 97. 99 f. 106. 122 f. 130. 141. 150. 151. 173. 177. 185 f. 203. 205. 245. 249. 294 ff. 307. 326. 329 f. 379. 395. 411. 418. 421. 454. 458. 462. 478. 526. 532. 550 ff. 570. 609.
Czerwenka (Oboist) 23. 127.
Czerwensky s. Czerwenka (wohl derselbe).

Dalayrac 437 505. 584.
Danzi, Franz 111.
Da Ponte, Lorenzo 576 ff.
Darly (Komponist) 584.
„Das Schöne zu dem Guten“ (a. d. Opferlied) 26.
Defranceschi (Dichter) 578.
Demmer (Sänger des Florestan) 482. 487. 490. 492. 504.
Deiters, Hermann 104. 115. 118. 405.
Dessauer, Joseph 27. 419. 421.
Deym, Graf (H. Müller) 114. 210. 303. 396 f.
—, Gräfin Josephine, geb. Brunswik 210. 303. 310.
Diabelli (Verlag) 28. 56. 89.
Dis-Dur 459.
„Die Himmel rühmen“ (Gellert) 410.
Diener Beethovens 5. 21.
Dietrichstein, Graf 391 ff. 394.
Dietze (Kontrabassist) 171.
Dirigieren Beethovens 567 ff.
Dlabacz 8. 179.
Dohm und Rodenbergs „Salon“ 426.
Dolezalek, F. E. 127. 130. 148 f. 173. 179 ff. 200. 298. 326. 357. 536. 570.
Donett, Chevalier 394.
Dömpke, G. 476.
Dragonetti, Domenico 76. 127.
Dreckfahrer s. Zmeskall (115)
Drosdick, Baron Wilhelm 553.
— Baronin Therese s. Malfatti.
Drouet, Louis 197.
Duett für zwei obligate Augengläser 38. 188 ff.
Dulon (Flötist) 446.
Duos für Klarinette und Fagott 39.
Duport, Jean Louis 35.
—, Pierre 13. 35.
Dürenberg, von 107.
Duschek, Mme (Sängerin) 11. 28. 65. 101.
Dussek, J. L. 445.
Dutillieu 575. 577.

Eberl, Anton 131. 380. 457. 575. 579 ff.
Ebert, Alfred 410.
Edinburgh Review 491.
Einundfünfzigste Sonate (Op. 54) 453.
Eder (Verlag) 91. 94.
Eiserle, Eugen 122. 294.
Elisabeth Paulowna, Kaiserin von Rußland 545.
Elliot, Mme 391.
Elß, Vetter (?) 9.
Elterlein, von 107.
Eppinger, Heinrich (Violinist) 121. 185. 281. 380. 594. 601.
Erard, Sebastian 413.
Erard-Flügel 412 f.
Erdödy, Graf F. 394.
—, Gräfin Maria, geb. Gräfin Niczky 313 ff. 548 f.
Erk, Ludwig 104. 205.
Ernst, W. (Geiger) 332.
Ertmann, Major (General) von 413. 414.
—, Baronin Dorothea, geb. Graumann 307. 380. 413 ff. 549.
Esterhazy, Fürst 300. 316. 339. 392. 394. 429.
—, Fürstin 331. 456.
—, Graf Nikolas 339.
Exner, Regierungsrat 412.
Eybler, J. 66. 130.

Falstaff s. Schuppanzigh und Bolbrini.
Fasch, Karl 17.
„fatale alte Sachen“ 367. 410. 497. 527.
F-b-t 489.
Federici, V. 537.
Fehler in der Kritischen Ges.-Ausgabe 48 (Klavierquartett).
Ferdinand, Erzherzog 386.
Ferrari, J. 578.
Fetis, Fr. J. 549.

Feuerfarb' (Lied) 32. 410.
Fidelio (Leonore) 27. 244. 308. 409. 426. 447. 454. 457 ff. 487. 491. 497. 526. 619. 624.
Finta, Tante 305.
Fioravanti, Vinc. 577.
Fischer (Bassist) 75.
—, Komponist 481.
Fischhoffsches Manuskript 19. 22. 167. 512. 571.
Flageolett 530.
Flötensonate Op. 41 (Arrangement der Serenade Op. 25) 405. 409.
Foote, Samuel 546.
Förster, Emanuel Aloys 124. 183 f. 190. 191.
—, Frau 184.
—, Sohn 184. 338. 435.
—, Tochter Eleonore, Gräfin Contin 184.
Foppa (Dichter) 578.
Frank, Peter (Vater) 133. 273.
—, Joseph (Sohn) 133.
—, Christine s. Gerhardi.
— aus Prag 112 f.
Franke, Bankier 414 f.
Franklin 140.
Französische Lieder von Beethoven 111.
Franz II., Kaiser 29. 174.
Freimüthige, Der (Zeitschrift von Kotzebue) 379. 383. 386. 397. 459. 488 f. 505. 538.
Freund, Ph. 281.
Fréville 64.
Friedelberg (Leutnant) 19. 22. 29.
Friedländer, Max 111.
Friedlowsky, Joseph 127.
Friedrich II. von Preußen 14.
Friedrich Wilhelm II. von Preußen 13 f. 18. 34.
Fries, Graf Moritz 100. 175. 245 f. 311. 392. 394. 397. 461. 462. 588. 591 ff. 606. 615.
—, Graf Ferdinand 261. 263. 284.
Frimmel, Theodor von 53. 81. 119. 153. 176 f. 368. 402. 495. 519.
Fröhlich 404.
Fuchs, Aloys 11. 43. 187. 200. 238. 332. 410. 520.
Füger (Maler) 273.
Fürstenberg, Graf 136. 394.
Fürstliches Theatergesindel 339.
Fux, J. J. 560.

Gallenberg, Graf Wenzel Robert 305. 308 f. 311. 325. 458. 584.
—, Gräfin s. Guicciardi, Giulietta.
Gallet (Dichter) 580.
Gallus (Joh. Mederitsch) 582.
Galvani, Mme s. Willmann, Magdalene.
Gamera (Dichter) 576 ff.
Gänsbacher, J. B. 383. 404.
Gardiner, William 146.
Gaßmann, Florian 579.
Gaßner, F. S. 408.
Gaudium (Sekretär Bernadottes) 64.
Gaveaux, P. 439. 440. 441.
Gayl und Nädler (Frankfurt) 264.
Gebauer, Fr. X. 495.
„Gegenliebe“ (Bürger) 27 f.
Geimüller (Bankhaus) 212.
Gehörverlust Beethovens 165 ff. 269ff. 570 f.
Gelinek, Abbé 155 f. 294.
Gellertsche Lieder 187. 410.
Georg IV. von England 390. 393.
Gerber, Ernst Ludwig 132. 179. 406. 437.
Gerhardi, Christine (Frau von Frank) 132 ff. 174. 213 f. 291. 298. 380.
Gesamtausgabe-Projekte 407. 516.
Geschöpfe des Prometheus s. Prometheus-Musik.
Gesellschaft der bildenden Künstler 23.
Gesellschaft der Musikfreunde 21. 26. 28 f. 30. 65. 101. 152. 164. 220. 294. 402. 531.
Geweig (Dichter) 582.
Giannatasio del Rio, Fanny 519 f. 544.
Gieseke, K. L. (Dichter) 581.
Gilg, Hauptmann (Pfeifvirtuose) 116.
Gioja (Tänzer) 219. 578.
Giornovichi (Jarnowic) G. M. 390.
Gleichenstein, Ignaz von 322 f. 401. 553. 558.

Glöggl, Fr. X. (Neue Wiener M.-Ztg.) 122. 294.
Gluck, Chr. W. 14. 130. 295. 437. 562. 582.
„Glück der Freundschaft" (Lied) 410.
Goldschmidt, Otto 332.
Goethe, J. W. von 31. 142. 151. 166. 379.
Gotter 111.
„Gottes Macht und Vorsehung" (Gellert) 410.
Grandaur 216. 220. 222.
Grasnick (Skizzenbücher) 187. 410.
Graumann, Dorothea s. Ertmann.
Graun, K. Heinr. 559.
Greene 140.
Grenzboten (Ztg.) 519. 544. 550.
Grétry, A. E. M. 103 f. 279. 437. 583 f.
Greynstein (?) 112.
Griesinger 142.
Grillparzer, Franz 178. 307. 478 f.
—, Frau (Mutter) 178.
Grimm, Gebrüder 341. 521.
Grosheim, Dr. G. L. 255.
Grove, George 107. 109. 110. 375 ff. 491.
Grünwald, Demoiselle (Sängerin) 390.
Guarneri, Andrea 201.
—, Giuseppe 200.
Guglielmi, P. 578.
Guicciardi, Graf Fr. J. 305.
—, Gräfin Susanna, geb. Brunswik 305. 397.
—, Giulietta (Gräfin Gallenberg) 136. 250. 255. 257. 298 f. 305—325. 367. 442. 478.
Guilelmo, Alois 557.
Gyrowetz, Adalbert 113. 130. 436. 444. 536.

Haibel 581.
Halm, Fr. (München) 264.
Haltetöne, auffällige 533.
Hamburger politisches Journal 121.
Hamburger Zeitung 614. 621.
Hammer (Schriftsteller) 558.
Händel, G. Fr. 37. 80. 142. 161. 443. 496. 500. 527. 538. 559. 562.
Hanslick, Eduard 7. 86. 412 f.
Hardenberg, Graf 394.
Harfe (in der Prometheus-Musik) 226.
Häring, Bankier (Violinist) 122.
Harmonicon (Zeitschrift) 290 ff. 480.
Hasenhuth, Philipp 585.
Haslinger (Verleger) 86. 475 f. 609.
Hauer, Therese von, geb. Dürrfeld 563.
Hauschka, L. L. 22.
Haydn, Joseph 5. 7. 15. 22. 66. 77. 107. 122. 125 f. 130 f. 142 ff. 161. 171. 180. 183. 191 f. 194. 198 f. 213 f. 216. 238. 242 f. 249. 267. 286. 295. 328. 336. 380. 387. 443. 445. 446. 452. 457. 462. 482. 515. 521 f. 531. 532. 547. 549. 551. 586. 626.
—, Michael 66.
Heyemann, Max 107.
Heimerle (?) 112.
Heimler, Frau 402.
Heimweh (Lied) 24. 27.
Heiligenstädter Testament 166. 331 ff. 339. 348.
Heiratspläne Beethovens 132. 302. 323.
Held, Dr. Joh. Th. (Arzt) 388. 613.
Heller (Komponist) 580.
Hellmesberger, Georg von 304.
Helm, Dr. Theodor (Arzt) 134 f. 213.
— (Musiker) 192.
Henneberg, Joh. B. (Kapellmeister) 381. 503. 581.
Hensel, Fanny 475.
—, S. 475.
Hensler, Fr. 576 ff. 585 f.
Herbst (Hornist) 127.
Herder 104.
Herzensbeziehungen Beethovens s. Liebesleben.
Hiller, Ferdinand 249. 442.
Himmel, Fr. Heinr. 15 f.
Hofdemel, Frau 150.
Hofer, Mme (Sängerin) 383.
Hoffmann, E. Th. A. 283.
Hoffmeister, Fr. A. (H. und Kühnel) 12. 50. 51. 94. 106. 110. 180. 190. 203. 206. 208. 211. 237 f. 240. 245. 270. 276 f. 326. 354. 367. 369. 374. 378. 404. 410. 411. 527. 582. 617.

Hofkriegsrat . . . (?) mit 15000 Metiers 112.
Hofmeister des Grafen Schönfeld 614.
Hogarth 565.
Höger, Dr. von 606. 607.
Holz, Karl 126. 127. 142. 176. 198. 200 f. 206. 311. 315 f. 388.
Höpffner, Rat 241.
Homer 140. 148.
Hormayr 486.
Hornsonate Op. 17: 173. 187. 201 ff. 208. 245.
Hotschevar, Jakob 332. 608.
Hradetzky (Hornist) 127.
Huber, Fr. Xav. (Dichter des „Christus am Ölberg") 244. 373. 386. 417. 576 ff.
Huber, Leopold 585.
Hulin, General 487.
Humboldt, Al. von 341.
Hummel, Joh. Nep. 71. 128. 185. 278. 380. 562.
Hüttenbrenner, Anselm 511.

„Ich denke dein" (Matthisson) 24 (vgl. Variationen).
„Ich liebe dich" (Lied) 140.
Improvisationen Beethovens 14. 561 ff.
Industriekontor (Bureau d'arts et d'industrie) 55. 99. 210. 259. 347. 350. 369. 372. 378. 399. 409. 453. 454. 461. 496. 517. 539. 540. 617.
Inland (Dorpater Zeitung) 121.
Instrumentation 108. 375 f. 424 ff.
Internationale Musikgesellschaft (Sammelbände und Zeitschrift) 62. 89. 184.
Italienische Gesänge 405.

Jahn, Otto VI ff. 6. 12. 34. 41. 47. 64. 70. 89 f. 97. 99. 126 f. 130. 132. 141. 148. 150 f. 165. 173. 176. 180. 185. 239. 295. 298. 306. 310. 316. 324. 328 f. 339. 364. 421. 441. 463. 464. 465. 471. 472. 473. 474. 476. 478. 482. 495. 502. 522. 536. 538. 550. 570.
Jähns, Fr. W. 345.
Jahrgehalt (Wunsch) 142. 407.
— von Fürst Lichnowsky 201. 311.
Jahrgehalt von Graf Moritz von Fries 311.
Jakesch (Klaviermacher) 336.
Jay 140.
Jeanne d'Arc 568.
Jerome Bonaparte 5.
Joachim, Joseph 463.
Johnson 390.
Jokits, Peter Th. 201.
Joseph Bonaparte 308.
Journal des Luxus und der Moden 237. 528.
Jugendwerke später überarbeitet 197. 199 ff.
Junger (Dichter) 581.
Junker, J. D. 141.

Kafka, Joh. (Skizzenband) 37 f. 40. 59. 165. 188. 248. 257.
Kaiser-Kantaten 59.
Kalbeck, Max 134.
Kalender 211. 301 ff. 320. 366. 515.
Kalischer, Alfred 18. 153. 219. 238. 299. 321. 354. 363. 413. 475. 479. 549. 552. 566. 622. 623. 625. 626.
Kanka, Appellationsrat 12 f.
Kant, Imm. 65. 166.
Karajan, Th. von 242.
Karl, Erzherzog 241. 401.
Karth, Frau (in Bonn) 342.
Kastner, Emmerich 153.
Katharina II., Kaiserin von Rußland 543.
Kauer, Ferdinand 420. 585 f.
Kaunitz, Graf 394.
Kawall, Frau Pastorin (Riga) 118. 120.
Kayser, J. Fr. 197.
Kayserling, von 119.
Keglevich, Komteß Babette (Fürstin Odescalchi) 13. 52. 86. 245. 306. 365.
Keßler (J. Christoph), Skizzenbuch 27. 157. 163. 190. 245. 349. 354. 359. 363. 367 ff. 375. 420.
Kiesewetter, G. R. 112 f.
Kinsky, Fürst 543.
Kirnberger J. Phil. 295.
Klangfarbe 530.

Klavierbau, durch Beethoven beeinflußt 556.
Klavierkonzert I C-Dur Op. 15: 73. 85 f. 91. 172. 240. 445. 371 f. 373. 427. 445. 560.
— II B-Dur Op. 19: 49. 73. 85 f. 91. 96. 101. 181. 239. 245. 371. 427. 445.
— III C-Moll Op. 37: 91. 179. 201. 210. 212. 348. 358. 370 f. 385. 387. 427. 434. 436. 442. 445. 446. 458. 528. 566. 616 f.
—, IV G-Dur Op. 58: 179. 371. 374. 514. 517. 526. 527 ff. 556. 566.
— V Es-Dur Op. 73: 179. 371. 529.
— D-dur (Arr. d. Violinkonzerts): 329.
Klavierquartett (mit Streichinstr., Arr. d. Kl.-Quartetts Op. 16) 48. 328.
Klavierquintett Op. 16 (mit Blasinstr.): 21. 46. 66. 91. 245. 380. 436. 446.
Klaviersatz Beethovens 455.
Klaviersonaten Op. 2: 8. 72. 359. 451. 452.
— Op. 6 (zu 4 Händen): 21. 55. 373.
— Op. 7: 24. 37. 51. 209 f. 260 f. 454.
— Op. 10: 32. 46. 57. 86. 91 ff. 95 f. 102 f.
— Op. 13 (pathétique): 43. 55. 82. 94 f. 97. 106. 146. 282. 452. 560.
— Op. 14: 58. 95 ff. 101.
— Op. 22: 181. 201 f. 208 f. 212. 239. 257. 270. 348. 355.
— Op. 26: 223. 248 f. 348. 453.
— Op. 27: 223. 244 f. 248. 250. 255 ff. 305. 348. 351. 453.
— Op. 28: 245. 257 ff. 359. 450.
— Op. 31: 348. 354 ff. 357 ff. 398. 409. 448. 449. 451. 456. 611 ff.
— Op. 49: 40. 54 f. 82. 94. 205. 358. 448. 453. 496. 620.
— Op. 53: 442. 447. 448 ff. 496 f. 622 f. 628.
— Op. 54: 447. 448. 452 f. 466. 497. 540. 622 f. 628.
— Op. 57: 435. 447. 450. 451. 454 ff. 466. 497. 526. 622 f. 628.
— Op. 78: 452. 455.
— Op. 81 a: 48.
Klaviersonaten Op. 101: 414. 452.
— Op. 109: 53. 353.
—, die ersten (v. J. 1783) 453.
Klavierspiel Beethovens 81. 560 ff.
Kleinhals (?) 388. 613 vgl. d. f.
Kleinheinz 306. 388. 446. 613.
Klengel, Alexander 418.
Klopstock 11. 151 f.
Kluger, H. O. 84.
Knox 140.
Kobler (Tänzerfamilie) 238. 586.
Koch, Frau (Bonn) 287.
Köchel, Ludwig 33. 248. 279. 544.
Komplimentier-Quartett (Op. 18 II) 194.
König 491.
Kontretänze 229 ff. 422.
Konzertante 500. 620 f.
Konzertauftreten Beethovens (Weihnachten 1795 Prag) 8. (8. Jan. 1796 Wien) 7. (1796 Prag) 11. (1796 Berlin, Singakademie) 17. (1796/97 in Rombergs Konzert, Wien) 20. (6 Apr. 1797 Schuppanzigh) 21. (Pensionskonzert 1797) 23. (K. der Frau Duschek 29. März 1798) 65. 111. (Prag 1798) 73. (27. Oktbr. 1798 im Theater) 75. (Akademie 2. Apr. 1800) 169. 203. 370. (Akademie der Frau von Frank, 30. Jan. 1801) 213. (1802 keine Akademie) 326. 612. (Akademie 5. April 1803) 348. 378. 385. (Bridgetowers Konzert 24. Mai 1803) 392 ff. 411. (Subskriptionskonzerte im März 1807) 528. (Akademie im Theater 22. Dez. 1808) 386.
Kopfermann, Adalbert 210. 526.
Kopistenmisère 625. 628.
Körner J. 582.
Kotzebue, A. F. F. von 379. 386. 387. 576.
Kowosdy 29.
Kozeluch, Leopold 180. 406. 521. 531.
— Antonia s. Cibbini.
Kraft, Anton (Vater) 124. 126. 457.
—, Nikolaus (Sohn) 124. 126. 389. 392. 497.
Krankheiten Beethovens (1796 [1797?]) 19. 22. 167. (1801?) 211. (1804) 428 ff 432.

Kretschmer, Andr. 205.
Kretzschmar, Hermann 107. 387.
Kreutzer, Rudolf 64. 395. 411. 584.
„Kriegslied" (Friedelberg) 22. 29.
Krumpholz, J. B. 122.
—, Wenzel 58. 117. 122 f. 179. 186. 294. 330. 356. 362. 389. 449. 520. 564.
Kügelgen, Karl 20. 274.
Kühnel, Ambr. 180. 212. 239.
Künstler-Sozietät 62.
Kunz & Co. 611. 614. 615.
Kurzböck, Frl. (Pianistin) 131. 380.
Kurzsichtigkeit 566.
„Kuß", Der (Lied) 187.

La Mara (Marie Lipsius) V. 299. 303. 307. 311. 322. 455. 622. 626.
Labor, Joseph 512.
Lampi, J. B. von (Maler) 304.
Lanckorousky, Gräfin 394.
Landsberg, Prof. Louis 525.
Lange (Schauspieler) 493.
Langhans, Wilhelm 183.
Languider, Frl. Lotti 311. 323.
Latham, Dr. J. 522.
Laubensonate 255.
Ledebur, Karl von (Lexikon) 485.
Leeder, C. 136.
„Leipziger Ochsen" 212.
Leipziger Zeitung 11.
Lenz, W. von 49 f. 54. 82. 89. 95. 107. 186. 192. 202. 204. 209. 248. 250. 257 f. 265. 267. 295. 330. 350. 420. 421. 450. 452. 498. 531 f. 534. 536.
Leonore s. Fidelio.
Leonoren-Ouvertüren 160. 474. 476. 619.
Leonore-Skizzenbuch 448. 463. 466 ff.
Leopold II., Kaiser 217. 543.
Lessing, G. E. 532.
Libussa (Zeitschr.) 67. 155. 174.
Lichnowski, Fürst Karl 5. 9 ff. 18. 64. 70. 113. 116. 123. 135 f. 144. 184. 200 ff. 239. 248 f. 269. 271. 293. 297. 311. 334. 340. 343. 373 ff. 386. 392. 394. 435. 449. 455. 457. 475. 479. 492. 512. 515. 516. 518 ff. 547. 565. 625. 628.
Lichnowski, Fürstin Sophie s. Thun, Gräfin.
—, Fürst Joseph 177.
—, Gräfin Henriette 135 f. 367.
—, Graf Moritz 64. 365. 519.
Liebesbrief (an die „unsterbliche Geliebte") 299 ff. 323. 454. 518.
Liebesleben Beethovens 120. 132. 149. 299 ff. 455. 550 ff.
Liechtenstein, Fürst 40. 46. 357. 394. 543.
—, Fürstin (geb. Landgräfin Fürstenberg) 136. 250. 480.
—, Freiherr von 239. 277. 579.
Lindemann, Friedrich 391.
Lieder Op. 52: 32. 369.
Lind, Jenny 332.
Linke, Joseph (Cellist) 185. 297.
Lipowski, Joseph 294.
Lippert (Sänger) 416. (Dichter) 578 ff.
Lipsius, Maria s. La Mara.
„Lob auf den Dicken" 126.
Lobkowitz, Fürst 117. 127. 142 f. 191. 245. 287. 339. 391 ff. 394. 397. 426 f. 428. 436. 457. 461. 462. 484. 487. 497. 511 f. 528. 540.
Lodron, Graf 339.
Louis Ferdinand, Prinz von Preußen 15 f. 286. 370. 427. 428. 435 f.
Löschenkohl (Wiener Verlag) 410.
Loewe, Karl 111.
Lubomirsky, Fürst 392. 934.
Ludwig, Franz 184.
Luib, F. 177. 179. 511. 512.
Luise, Königin von Preußen 407. 512.
Lwow, A. von 536.

Macco, Alex. (Maler) 407. 408 f.
Mähler, W. J. 402. 403. 404. 484.
Maier, Sebastian s. Meyer.
Mailied (Goethe) 32.
Majlath, Gräfin 394.
Malfatti, Dr. von 553 f.
—, Gutsbesitzer 552.
—, Therese von (Baron Drosdick) V, 302. 322. 455. 553 f.
—, Anna (Gleichensteins Frau) 553 f.
Malherbe, Charles 85.

Mandolinenstücke 58. 123.
Mannheimer Schule 60. 144. 188 f. 203 362.
Mandyczewski, Eusebius 32. 57. 58. 89. 90.
Mara, Gertrud Elisabeth 389. 391.
Marchesi, Mathilde 414.
Maria Theresia, 2. Gemahlin Kaiser Franz' II. 203. 216. 222. 287.
Marinelli, Karl Edler von 585.
Marpurg, F. W. 295.
Märsche, 3 für Pianoforte zu 4 Händen 331. 338. 366. 456.
Martini, J. P. E. 576.
Marx, Ad. Bernh. 52. 56. 107. 134. 180. 192. 208. 231. 529.
Matauschek (Fagottist) 39 f. 370.
Matthisson, Fr. v. 24 ff. 162.
Maximilian Franz, Ex-Kurfürst von Köln 5. 8. 128. 241. 243. 291. 543.
Mayr, Simon 577 ff.
Mayseder, Joseph 185. 457.
Mazzini 575.
Mazzola, Caterino 576.
Mechanisches Musikwerk, Stücke für 210. 303.
Medina, Maria (Frau Vigano, Tänzerin) 216.
„Mehlschöberl" (Beethoven) 129.
Méhul, N. Et. 286. 417. 437. 503. 568.
„Meine Lebenszeit verstreicht" (Gellert) 187.
Meinert, Karl 552. 625.
Meisl, Karl 586.
Meißner, A. G. 408.
Meister (Sänger) 487
Mendelssohn, Paul 203. 267. 463.
— -Bartholdy, Felix 97. 153. 405. 415. 474. 475. 477. 549.
Menuett Es-Dur 496.
Menuette für Orchester 8. 23. Vgl. Tanzkompositionen.
Merkel, Garlieb 379
Metastasio 30.
Methfessel, Albert 561.
Meyer, Sebastian (Sänger des Pizarro) 383. 388. 482 f. 487. 492 f. 495. 506. 508 f. 582.
Meyerbeer, Jakob 383. 446.
Meysel (Leipzig) 264.
Michaelis, Prof. Adolf VII f.
Milder [-Hauptmann], Anna 481 f. 485 f. 487. 490. 505. 508. 511.
Miller u. Co. 554.
Missa solemnis 309. 608.
Molitor 380.
Moll (Annalen der Literatur) 369.
Mollo, Tranquillo (Verlag) 47. 86. 99. 240. 245 f. 181. 190. 202. 206. 230. 105. 110. 250. 262. 355. 590. 593. 595 f. 603. 605. 617 f.
Mombelli (Sänger) 7.
Mondscheinsonate 255 vgl. Klaviersonate Op. 27 II.
Monthly Musical Record (Musikzeitung) 445.
Mortier de Fontaine, Henri, (Pianist) 455.
Moscheles, Ignaz 130. 146. 511.
Mosel, Ignaz von 81.
Moser (Arrangements) 613. 626.
— (Klaviermacher) 622.
Möser, Jos. Nepomuk 459. 538.
Mozart, Leopold (Vater) 66.
—, W. A. 10. 12. 14 f. 33. 37. 41. 44. 47 ff. 58. 67. 69. 72 f. 78. 80. 81. 87. 92. 101. 103. 107. 121. 124 f. 128. 130. 143 f. 146. 150 f. 153. 161. 171. 191 ff. 195 f. 202 ff. 210. 239. 248. 265. 277. 279. 294 f. 380. 387. 390. 415. 434. 442. 443. 444. 445. 446. 457. 458. 482. 489. 510. 515. 528. 532. 538. 550. 559. 561. 577.
—, Konstanze (Witwe) 117 f. 131 f.
—, Söhne 198.
Müchler, K. 582.
Mühlbach, Luise 198.
Müller, Adolf 511.
—, August Eberhard (Thomaskantor) 514 f.
—, H. s. Graf Deym.
—, J. H. F. 214.
—, Wenzel 68. 239. 278. 581 f. 585.
—, Wilibald 258.
—, Louise (Sängerin der Marcelline) 481 f. 487. 505. 508.
Murat 437.

Musiol, Georg 137.
Musical Times (vgl. Shedlock) 37. 40. 370.
Musik (Zeitschrift) 33. 121. 144. 193. 203. 328. 365. 400. 410. 413. 423. 566.
Muzarelli, Ballettmeister 217. 575 ff.
Mylich 58. 117. 118.

Nadermann, Fr. J. 389.
Nagel, Wilibald 54. 92. 252. 258. 354. 359. 363. 447. 450. 451. 452.
Nägeli, Joh. Georg 191. 276 f. 356 f. 398. 409. 445. 613. 619.
Napier, William 521.
Napoleon Bonaparte 19. 22. 64. 65. 418. 421 f. 448. 487. 520.
Nartory, Baron 394.
Nasolini 214 f.
Natorp, Frau von, geb. Sessi 380.
Naumann, J. G. 11. 15. 111. 408.
Neate, Charles 79. 167.
Neefe, Felice (Frau Rösner) 277.
Neidl (Kupferstecher) 495.
Neitzel, Otto, 107.
Nelson, Admiral 65. 420. 421.
Neue Wiener Musikzeitung (Glöggl) 122. 294.
Neue Zeitschrift für Musik 25. 180. 211. 238. 270. 354. 404. 561.
Neukomm, Sigismund 432.
Nickl (Hornist) 47. 171.
Nicolai, Otto 111.
Niederrheinische Musikzeitung 134.
Niemetschek 410.
Nikl von Nikelsberg, Baron 245.
No non perturbarti (Szene und Arie) 349.
Nohl, Ludwig 6. 69. 117. 135. 149. 190. 212. 310. 322. 330. 339. 345. 421.
Nottebohm, Gustav 11. 13. 22. 24. 26—32. 37. 40. 43. 45. 50. 52. 54—58. 65. 70 73. 81 f. 85 f. 90 f. 96. 99. 101. 103 ff. 107. 152. 159 ff. 163 ff. 174. 186 ff. 193. 195. 205. 208 f. 220. 223. 225. 231. 248. 250. 262. 349. 359. 363. 368. 409. 410. 411. 420. 439. 447. 448. 450. 466. 473. 475. 476. 485. 497 f. 531. 532. 539.

O care selve (zu Olimpiade) 30.
„O welch ein Leben" (Tenorlied) 31.
Odescalchi, Fürst 394.
—, Fürstin s. Keglevich, Babette.
Offenbach, Jacques 278.
Oginsky 66.
Ohmeyer 201. 608.
Oktett Op. 103: 33. 34. 204.
Oper [Alexander] nach einem Text von Schikaneder angefangen 400 f. 472. 617 f. 619.
Opferlied (Matthisson) 24. 26. 162. 187. 349.
Oratorium nach einem Text von Meißner geplant 408.
Orpheus (Zeitung) 438.
— (Zeitschrift) 415.
Österreichische National-Enzyklopädie 29.
Otten 257.
Ouvertüren zu Fidelio (Leonore) 477 ff.
— Op. 124: 420.
— zu Prometheus 445.
— zu Alexander (?) 619.

Paer, Ferdinand 213. 243. 249. 380 f. 386. 439. 441. 442. 475. 503. 505. 537. 575 ff.
Paesiello 582.
Palffy, Graf 339. 394.
Palma, S. di 576.
Partage, Le (franz. Lied) 410.
Pasqualati, Baron 433. 435.
Paul, Kaiser von Rußland 546.
Payer, Hieronymus 427.
Perger, A. von 62.
Perinet, J. (Dichter) 582.
Pertotti (Dichter) 578.
Peters, C. F. (Leipzig, vormals Hoffmeister und Kühnel) 44. 180. 238. 354. 369. 374.
Petersburger Herold (Zeitung) 120.
Pettersches Skizzenbuch 186. 246.
Phantasie Op. 77: 562.
Phantasietätigkeit, tonkünstlerische 161. 165.
Philharmonische Konzerte (Wien) 476.
Piccini, Nicola 575.

Pichler, Karoline 131.
Pierson 142.
Piringer 609.
Plaisir d'aimer (Lied) 111.
Platon 65.
Platzer (Theatermaler) 219.
Pleyel, Ignaz 406. 462. 521. 531. 541.
Plutarch 140. 148. 273.
Pluviers 402.
Pohack s. Bohak.
Pohl, K. Ferd. 75. 122.
Polko, Elise 198.
Portogallo (Portugal), Marcos 575 ff.
Porträts Beethovens (Mähler) 402 (Miniatur von Hornemann) 432. (Stiche von Neidl, Riedel, Schöffer nach einer Zeichnung von Steinhauser) 273. 495.
Pösinger, Franz 602.
Potter, Cypriani 78 f. 99. 185.
Pracht, A. W. 281.
Präludien (2) in allen Tonarten Op. 39: 369. 410.
Präludium F-Moll 496.
Pratsch, Iwan 532.
Praupner, Wenzel 389.
Preindl, Joseph 303.
Prichowsky, Graf 388.
Prieger, Erich 42 f. 62. 110. 118. 250. 413. 440. 474 ff. 477.
Prieschenk, Dr. 607.
Prinz, Frau 177.
Probst, Verleger (Leipzig) 407.
Prometheus, Ballett (Handlung und Musik) 210. 216 ff. 221 ff. 224 ff. 245. 277. 348. 366 f. 385. 410. 421. 422. 427. 490. 616 ff.
—, der große, Viganos 238.
Prosodie, Bezeichnung der 162.
Punto, Hornist (Wenzel Stich) 127. 173 f. 202 f. 213. 215.

Quadflieg, Frau Louise 402.
Quartettfuge Op. 133: 425.
Quartettstil und Orchesterstil 529.
Que le tems me dure (Rousseau) 111.
Quintettfragment für Blasinstrumente 42.
Quintettfuge Op. 137: 266. 309.
Quintettparallen, verteidigte 550.

Radicati, Felice 537.
Rafael Sanzio 166.
Rafael (Pianist) 294.
Rainer, Erzherzog 544.
Ramm, Friedrich (Oboist) 47. 436.
Rasum, die Brüder 545.
Rasumowsky, Graf (Fürst) Andreas Kyrillowitsch 184. 394. 426. 530 ff.
—, Elisabeth geb. Gräfin Thun 546.
Rattmeyr 388.
Raumer (Histor. Taschenbuch) 546.
Reeve, Dr. Henry 491.
Reicha, Anton 242. 285 ff. 288. 336. 495. 616 f.
Reichardt, Jos. Friedr. 15. 45. 414. 503. 528. 548. 550. 556.
Reinecke, Karl 54. 92. 95 ff. 208.
Reisen Beethovens (Prag Weihnachten 1795) 7 f. (Mergentheim, Ellingen, Nürnberg Anfang 1796) 7. (Prag 1796) 9 f. 85. (Berlin 1796) 13 ff. (Leipzig? Dresden?) 9. 18. (Preßburg, Pest Sommer 1796 oder 1797) 19. 52. (Prag 1798) 72 f. 86. (Italien mit Amenda [Projekt]) 119. (nach England von Neate angeregt [Projekt]) 167. (mit Amenda [Projekt]) 269. (nach Ungarn [?] 1806) 454. 514. 515. (nach Grätz in Schlesien 1806) 514 ff. 523.
Reiß (Schwiegervater des Bruders Karl) 512 f.
—, Johanna (Karls Frau) 512.
Reitpferde Beethovens 5. 21. 84. 149.
Rellstab, L. 257. 435. 441.
Reuter (Oboist) 23.
Reuth, Mme (Tänzerin) 219.
Revue et Gazette musicale 412.
Rheinische Musen (Zeitschrift) 132.
— Musikzeitung 219.
Rheinischer Antiquarius (Ztschr.) 290 ff.
Richter, Arthur 410.
Riedel (Kupferstecher) 495.

Ries, Ferdinand 16. 19. 34. 47 f. 78 f. 119 f. 149. 173. 175. 185 f. 202. 205 f. 246. 249. 262. 267. 272 ff. 287. 289 ff. 295. 298. 314. 326—333. 338 f. 342—347. 355 ff. 367. 369—373. 386. 395. 399. 400. 411. 418. 419. 421. 426. 428 ff. 433. 434. 435. 436. 439. 447. 449. 454. 457. 479. 480 f. 501. 517. 525. 527. 528. 540 f. 545. 556. 558 ff. 570. 587. 613.
—, Franz (Vater) 289. 343.
Righini, V. 15.
Ritorni, Carlo 215. 220. 222.
Ritterballett 106. 223. 235.
Rivista musicale italiana 165.
Rizzi (Verlag) 347. 444.
Rochlitz 18. 70. 151. 278. 283. 367. 514.
Röckel, Joseph August 591 ff. 494. 503. 504. 507 ff. 565.
Rode, Pierre 286.
Roda, Cecilio de 165.
Romanze E-Moll (Klavier, Flöte, Fagott) 89.
Romanzen (f. Kl. u. V.) Op. 40 F-Dur und Op. 50 G-Dur: 358. 378. 409. 496. 614.
Romberg, Andreas 20. 506.
—, Bernhard 35. 127. 289. 298. 457. 476. 526.
Rondo C-Dur Op. 51 I: 24. 57. 367. 378.
— G-Dur Op. 51 II: 57. 101. 257. 307. 348. 359. 367 f. 378.
— B-Dur (Klavier und Orchester): 89.
Rosenbaum, Mlle (Sängerin) 416.
Rösgen 345.
Rösner, Frau (Felice Neefe) 277.
Rothe (Sänger des Rocco) 483. 487. 508.
Rouland 89.
Rousseau, J. J. 111.
Rubens, P. P. 166.
Rudolf, Erzherzog 497 ff. 543 ff. 563. 621.
Ruprecht (Komponist) 581.
Ruspoli, Fürstin 394.
Rzawusky 394.
Saal, Mlle (Tänzerin) 171.
—, — (Sängerin) 416.
Sacchini, Antonio 579.
Saint-Saëns, Camille 362.
Salieri, Antonio 21. 30. 66. 104. 128. 130. 172. 185. 243. 389. 485. 510 f. 576 ff.
Salomon, Peter 270 f.
Salon (Zeitschrift) 426.
Sauer, Ignaz 608.
Sauter, Dan. Fr. 456.
Scalesi (Dichter) 576.
Schadeck, Johann 243.
Schebek, Dr. Edmund 388.
Schenk, Johann 576 ff.
Schick 445.
Schikaneder 66. 70. 381 ff. 416. 417 436. 437. 439. 482. 502. 504. 581 ff.
Schiller 8. 187. 616.
Schilling, Gustav 277.
Schindler, Anton 18. 61. 73. 78—81. 86. 93. 96 f. 121. 127—130. 142. 146. 148. 150. 156. 200. 212. 244. 255 f. 276. 292. 305 f. 308 f. 311. 314 ff. 326. 329 f. 332. 339—343. 345. 358. 370. 380 f. 388. 398. 419. 420. 421. 448. 454. 455. 475. 478. 485. 494. 497. 502. 510 f. 515. 518. 527. 544. 548. 566. 607 ff.
Schindlöcker Philipp (Cellist) 135. 171.
— (Sohn, Violinist) 434.
Schippang, Pastor 118 ff.
Schlegel, die Brüder 379.
Schleicher, Ignaz 608.
Schlösser, Louis 165.
Schmid, Anton 30.
Schmidt, Dr. J. Ad. (Arzt Beethovens) 207. 274. 321. 326 f. 331. 334. 496. 554. 571.
—, Dr. (Wiener Musikzeitung) 81. 427.
—, Leopold 398.
Schneller, Jul. Franz Borgias 557.
Schnitzler 546 f.
Schobert, Johann 15. 184.
Schöffner (Kupferstecher) 595.
Scholl, Karl (Flötist) 127.
Schönauer 133.

Digitized by Google

Schönborn, Graf 394.
Schönefeld (Jahrbuch der Tonkunst) 13. 122.
Schönfeld, Therese von 397. 614.
—, der junge Graf 614.
Schott (Mainz) 29.
Schottische Lieder 520 ff.
Schreiber (Bratschist) 171. 389. 457.
Schreyvogel (West, Industriekontor) 438. 444.
Schröder, Theaterdirektor (Hamburg) 21. 65.
Schröter, Johann Samuel 77.
— Corona 111.
Schubert, Franz 113. 265. 404. 499. 511.
Schüller (Bankhaus) 212.
Schultz (Kammermusikus in Dresden) 390.
Schulz-Killitschgy, Josephine 126.
Schuppanzigh, Ignaz 21. 40. 46. 75. 123 ff. 129. 171. 184. 268. 281. 295. 297. 371. 388. 391. 430. 434. 457. 497. 536.
Schuyler 140.
Schwarzenberg, Fürst 47. 173. 245. 339. 394. 543.
Schwerhörigkeit s. Gehörverlust.
Scipio 140.
Scott, Walter 149.
Sebald, Amalie VI. 299.
Seke 608.
Sekundsteigerung 109.
Senff, Rudolf 177.
Septett Op. 20: 41. 43. 105. 171 ff. 181. 188. 201. 203 ff. 206. 239. 270. 328. 348. 410. 446. 538.
Serenade Op. 8 s. Streichtrio.
— Op. 25 (mit Flöte) 44. 50 f. 191. 204. 348.
Servières, Baron de 31.
„Seufzer eines Ungeliebten" (Bürger) 24. 27. 45.
Seume („Die Beterin") 255 ff.
Sextett für Blasinstrumente Op. 71: 40 ff. 55. 91. 191. 204. 206. 446. 457.
— für Streich- und Blasinstr. Op. 81b: 28. 44. 191. 204.
Seydelmann 581.
Seyfried, Ignaz von 70. 142. 145. 272. 346. 370 f. 381. 386. 416. 437. 476. 493. 503. 507. 508. 519. 548. 565. 570. 580. 582 ff.
—, Joseph von 584.
Shakespeare 140. 166.
Shedlock 38. 106 f. 144. 176. 245. (vgl. Musical Times).
Signale für die musikalische Welt 116. 268. 294. 495.
Sinfonie concertante 500.
Simoni, Sänger (Simon) 213 ff. 389.
Simrock, Nikolaus (Bonn) VI. 27. 45. 99. 104. 329. 356 f. 363. 398. 399. 407. 410. 445. 525. 540.
Sina (Violinist) 126.
Singakademie in Berlin 17 f.
Skizzen, Skizzenbücher Beethovens 26. 157. 161 ff. 186.
Solié, J. P. 525.
„Soll ein Schuh nicht drücken" 31.
Soltikow, Graf 536.
Sonata pastorale 258.
Sonnenfels, Joseph von 257 f.
Sonnleithner, Joseph Ferdinand von 30. 104. 113. 122. 132. 263. 402. 417. 436. 438. 439. 441. 464. 478. 489. 502. 503. 505. 553. 557. 580. 619.
—, Leopold von 89.
—, Christoph 437.
Spazier, Karl (Zeitung für die elegante Welt) 111. 191. 280.
Speyer, Edw. (Shenley) 434.
Spitta, Philipp 374.
Spohr, Louis 446.
Spontini 580.
Staccato des Klaviers 259. 362. 528.
Stadler, Abt Maximilian 365. 367. 617.
Stamitz, Johann 144. 452.
—, Karl 60. 188. 500.
Stammbucheinzeichnungen Beethovens (Bocke, Nürnberg) 8. (Lenz von Breuning) 23. Vgl. „Ich denke dein".
Stegmayer, M. 582 f.
Steibelt, Daniel 67. 174 f. 445.
Stein, Matthäus Andreas (Klaviermacher) 157. 554.

Digitized by Google

Stein, Maria Anna s. Streicher.
—, Friedrich (Pianist) 528. 556.
—, Fritz (Jena) 60.
Steiner, Verlag (Haslinger) 84 f. 142. 308 f. 475.
Steinhauser, Gandolf (Maler) 273. 495.
Stephanie d. j. (Dichter) 31. 581.
Stern, Jakob (Pfarrer) 170.
Sterne 125.
Stich, Wenzel s. Punto.
Streicher, Joh. Andreas (Klavierbauer) 120. 284. 407. 414 f. 555.
—, Nannette (geb. Stein) 554 ff.
Streichquartette Op. 18: 105. 109. 120. 181 ff. 186 ff. 201. 203. 208 f. 245. 270. 282 f. 360. 362. 560.
— Op. 59: 466. 513. 514 f. 517. 525. 526. 529 ff. 571. 623.
— Op. 127: 267.
— Op. 131: 425.
— Arrangements (Op. 10 I) 98 f. 348. (Quintett Op. 16) 48. (Prometheus-Musik) 347.
Streichquintett Op. 4: 21. 33 f.
— Op. 29: 100. 181. 206. 245. 261 ff. 328. 336. 348. 363. 461. 538. Anhang II (S. 587 ff.) und III (610 f. 614 f. 617).
— -Arrangements (C-Dur-Symphonie und Septett) 110. 206. 405. 614.
Streichtrio Op. 3: 21. 34. 44. 82. 146. 194. 204.
— Op. 8 (Serenade): 24. 37. 41. 48. 191. 204.
— Op. 9: 55. 82 ff. 94. 191.
— Arrangement von Op. 87 [als Op. 29]: 43.
Sturm, Christian 496.
Sudlow (Organist) 537.
Süßmayer 243 f. 295. 381. 482. 576 ff.
Swieten, Baron van 38. 106 f. 144. 176. 245.
Symphonie I C-Dur Op. 21: 106 ff. 171 f. 181. 201. 203. 212. 239. 245. 348. 375 f. 385 ff. 427. 449. 458. 460. 538. 615 f.
Symphonie II D-Dur Op. 36: 223. 335. 348 f. 358. 368. 373. 375 ff. 385 ff. 398. 427. 526. 538.
— III Es-Dur (S. eroica) Op. 56: 48. 63 f. 102. 110. 164. 230. 373. 411. 418 ff. 427. 436. 439. 442. 446. 447. 448. 458 f. 475. 514. 538. 540. 566. 619 ff. 622 f. 625. 628.
— IV B-Dur Op. 60: 515. 517. 526. 541. 625.
— V C-Moll Op. 67: 361. 475. 526. 530. 566.
— VI F-Dur Op. 68 (pastorale): 165.
— VII A-Dur Op. 92: 526.
— IX D-Moll Op. 125: 375. 526. 561.
— C-Moll (Jugendwerk, nicht ausgeführt) 59. 106.
— C-Dur (Jenaer): 60 f. 106.

Tabulatur, deutsche 459.
Taglioni (Ballettdichter) 580.
Tanzen 149.
Tanzkompositionen (für Orchester, für 2 V. und Baß, für Klavier) 59. 62. 91. 229 f. 245. 348. 349.
Taubheit s. Gehörverlust.
Teimer, Ph. (Englisch Horn) 23.
—, drei Brüder (Oboisten) 42.
Teleky, Gräfin Charlotte 302. 322.
Tenger, Mariam 299.
Tennyson 327.
Testament s. Heiligenstädter Testament.
Teyber, Anton 381. 543. 583.
Thayer, A. W. 6. 29. 89. 114 f. 296. 302. 310. 312. 480. 608.
Thibaut, A. F. J. 113.
Thirlwall, M. von 397.
Thomas-San Galli, Wolfgang V. 299.
Thomson, George 405 ff. 445. 514 ff. 520 ff. 531.
Thun, Gräfin (Mutter des Fürsten Karl Lichnowski) 37. 99. 136. 245. 330. 493. 548.
—, Gräfin Elisabeth s. Rasumowsky.
Tiedge 626.
Tomaschek, Wenzel 67 f. 72. 80. 85. 155 f. 174.

Digitized by Google

Tomasini, Luigi (Violinist) 380.
—, Ludovico 380.
Tomeoni, Sgra. (Sängerin) 7.
Tonartenordnung 451 f.
Tonkünstler-Sozietät 42. 46.
Tost, Joh. von 116. 394.
Traffieri 56. 576 ff.
Traeg, Joh. (Musikalienhandlung) 13. 82. 84 f. 103. 209. 245. 399. 410. 546. 617. 619.
Trautmannsdorf, Graf 394.
Treitschke 381. 437. 438. 473. 477. 481. 484. 579.
Tribolet, Frl. s. Willmann, Mme.
Triebensee (Oboist) 46. (Komponist) 583.
Trinklied „Laßt das Herz" 28.
Trio Op. 11 (mit Klarinette) 99. 280.
— Op. 87 (für Bläser) 42. 540.
Trio-Arrangements (von Op. 3 [Op. 64]) 103 (von Op. 8 [Op. 42]) 207. 541. (von Op. 9 [Ries]) 329. 540. (von Op. 18 [Ries]) 329. 540. (von Op. 20 [Op. 38]) 206. 328. 496. (von Op. 25 [Op. 41]) 207. 541. (von Op. 103 [Op. 63]) 103.
Trios Op. 1 26. 33. 49. 80. 83 f. 88. 198.
Trios über schottische Lieder (nicht geschrieben) 406.
Tripelkonzert Op. 56: 373. 448. 466. 497 ff. 526. 620 ff. 623.
Türckheim, Anton von 242.
Türk, Dan. Gottl. 110. 295.
„Turteltaube, du klagest" (Lied) 28.

Übersetzungen (Arrangements) 110. 405. 612 f.
Umfang, erweiterter, des Klaviers 88. 90. 455.
Umlauf, Ignaz 30 f. 91. 580 ff.
Ulibischew, Alex. von 335.
Unger, Max 445.
Unsterbliche Geliebte V. 299 ff.
Ur-Leonore 474 ff.

Vancsa, M. 513.
Varena 320.
Variationen Op. 34 (Kl.): 248 f. 294. 348 ff. 359. 363 ff. 409. 613 f. 617 f. 619.
— Op. 35 (Kl., Eroica-): 231. 348 ff. 363 ff. 409. 422 f. 613 f. 617 f. 619.
— Op. 44 (Trio): 405. 410. 620.
— Op. 66 (Kl. u. Vc., „Ein Mädchen oder Weibchen"): 103. 278.
— Nel cor non più 8.
— Menuet à la Vigano (Nozze disturbate) 8.
— A-Dur (Waldmädchen-) 21. 56.
— G-Dur (faciles) 201. 209. 245.
— C-Moll 526 f.
— La ci darem (2. Ob., Engl. Horn) 23. 31. 43. 91. 620.
— Thema aus Judas Makkabäus (Kl. u. Vc.) 24. 37.
— Une fièvre brulante 32. 103 f. 278.
— Ah vous dirai je maman 73.
— Se vuol ballare 101.
— La stessa, la stessissima (Salieri) 104. 187. 282.
— Kind, willst du ruhig schlafen (Winter) 105. 188.
— Schweizerlied 104.
— Tändeln und Scherzen (Süßmayer) 105.
— Ich denke dein (Kl. 4hdg.) 201. 209 f. 369. 405. 410. 411. 496.
— Bei Männern (Zauberflöte, f. Kl. u. Vc.) 348.
— Rule Britannia 366. 456.
— God save 366. 456.
Varnhagen von Ense 16.
Varrentrup und Wenner (Frankfurt a. M.) 280.
Vaterländische Blätter 244.
Vereinsschematismus 244.
Vering, Gebhard von (Vater) 273 f. 326.
—, Julia (Frau von Stephan v. Breuning) 329. 403.
—, Joseph von (Sohn) 272.
Vi — de 158.
Vierundfünfzigste Sonate (Op. 57) 453.
Vigano, Salvatore 104. 216 ff. 220. 236. 575 ff.
—, Maria, geb. Media 216 ff.

Violinkonzert Op. 61: 537 ff. 541. 566.
Violinsonaten Op. 12: 65. 96. 100 ff. 281 f.
— Op. 23 (A-Moll): 80. 202. 245 ff. 351. 357.
— Op. 24 (F-Dur): 80. 223. 237. 245. 247. 358.
— Op. 30 (drei) 348 f. 351 ff. 409. 411.
— Op. 47 (A-Dur, „Kreutzersonate"). 246. 295. 351. 362. 395 f. 411 f. 421.
— (Arrangement von Op. 87) 43.
Violoncellsonaten Op. 5: 13. 21. 34 ff. 41. 46.
— Op. 69: 540.
Viotti 75. 390.
Vocke, A. (Nürnberg) 8.
Vogl, Joh. Nep. 112 f.
Vogler, Abt 280. 283. 383 f. 387. 390. 404. 417. 478 f. 583.
Vossische Zeitung (Berlin) 475.

Waack, Karl 121. 193.
Wachtelschlag (Lied) 456.
Wagner, Richard 198.
Waldstein, Graf Ferdinand 136. 139. 448. 452.
Wallishauser 30 und Anhang I. (575 ff.)
Walter, Klavierbauer in Wien 336.
Washington 140.
Wasielewski, J. von 33. 35. 47. 49 f. 53. 82. 92. 103. 107. 195. 208. 498. 539.
Weber, Dionys 146.
—, Karl Maria von 110. 265. 278. 308. 383. 418. 459.
Wegeler, Fr. G. 7. 10. 18 f. 22. 26. 34. 65. 85. 90. 114. 123. 159. 167. 185. 205. 211. 257. 270. 272. 274. 284. 288 f. 298. 300. 317. 326. 343. 346. 501. 514. 517 f. 525. 552.
Weigl, Joseph 99. 101. 130. 175. 381. 481. 505. 576 f.
Weinkopf (Sänger des Don Fernando) 483. 487. 508.
Weinmüller (Sänger, Baß) 416.
Weiser, Dr. (Troppau) 519.
Weiß, Franz (Bratschist) 124. 126 f. 184. 498.
Weiß, dessen Frau 184.
—, Pater 570 f.
Weißenbach, Dr. 167. 578.
Wendt 42.
„Wer ist ein freier Mann" (Wegeler) 30.
Wertheimber, P. 201.
Westermanns Monatshefte 322.
Wetzlar, Baron von 70. 396.
Wiedebein, Gottlieb 561.
Wieland, Chr. M. 19. 616.
Wielhorski, Graf 420.
Wiems (Leipzig) 624.
Wiener Deutsche Zeitung 519.
Wiener Freunde 268 f.
Wiener Musikzeitung (Schmidt) 297. 426. 520.
Wiener Theaterzeitung 505.
Wiener Zeitung 13. 34. 55. 81. 91. 106. 110. 171. 173. 191. 202 f. 206. 240 f. 246. 257. 262. 336. 350. 378. 388. 407. 411. 444. 453. 454. 461. 487. 540. 588 ff. 599. 614. 617. 621.
Willmann, Magdalene (Frau Galvani) 31. 32. 106. 121. 132. 213 f. 215.
—, Mme (geb. Tribolet) 21. 132.
—, Schwester von Magdalene 132. 318.
—, Max (Cellist) 132.
Winter, Peter von 105. 243 f. 292. 576.
Windham, Baron 392.
Wlassak 104.
Wohnungen Beethovens (1792 Dachstube bei Strauß in der Alservorstadt, dann daselbst parterre, dann bei Lichnowski, Alsergasse 45) 176. (1795 Kreuzgasse im Ogylvischen Hause, Metastasiogasse 35) 177. (1799—1800 im Tiefen Graben, Greinersches Haus 241 [235, jetzt 10]) 177. (Sommer 1800 in Oberdöbling) 177. (Frühjahr 1801 Seilerstätte, Hamberger Haus) 242. (Sommer 1801 in Hetzendorf) 242 f. (Sommer 1802 in Heiligenstadt) 327 ff. (Herbst 1802 am Petersplatz neben der Wache) 338. (Frühjahr 1802—1805 im Theater an der Wien) 398 ff. 403. 439. 616 ff. (Mai bis Juli 1803 im Rothen Hause, am Schwarzspanierhause, mit Breuning)

Digitized by Google

417 f. 432. 439. (Sommer 1803 Baden und Döbling, Hofzeile 4 (Eroica-Haus)) 400. 429 ff. 434. (Herbst 1804 im Pasqualatischen Hause (Mölker Bastei) 435. Mitte Juni 1805 in Hetzendorf. Sommer 1806 (?) 517 f.
Wölffl, Joseph 66 ff. 278. 280. 444. 550. 582.
Wranitzky, Paul 56. 172. 295. 576 ff.
Wrbna, Graf 394.
„Wunsch" (Lied) 27.
Würth und Fellners Privatkonzerte 458. 550.
Wurzbach (Lexikon) 244. 401.

„Zauberisches Mädchen" (Giulietta Guicciardi) 275. 305.
Zeitschrift für Deutschlands Musikvereine (Gaßner) 408.
Zeitung für die elegante Welt (Spazier) 191. 236. 249. 276. 278. 378 f. 384. 386. 407.
Zellner, Bernh. 41. 42.
Zelter, K. Fr. 17.
Zichy, Graf Stephan 339.
—, Gräfin Karl 394.
Zickel (Dichter) 583.
Zingarelli, N. 571.
Zini (Dichter) 575 ff.
Zinzendorf, Graf 394.
Zitterbarth, Bartholomä 383. 398. 417.
Zizius, Dr. Johann 556 f. 607.
Zmeskall von Domanowecz, Nikolaus 9. 22 f. 75. 113 ff. 120. 123 f. 135. 153. 184. 242. 336 f. 343. 414. 571. 617.
Zschokke 140.
Zuccalmaglio 205.
Zulehner, Karl (Mainz) 407. 445. 621.

Digitized by Google

pazier)
384.

8. 417.

ikolaus
f. 135.
4. 571.

5. 621.

Digitized by Google

Digitized by Google

Stanford University Libraries
3 6105 004 233 826

MUSIC LIBRARY

ML
410
B4T23
1907/17
v. 2

Stanford University Libraries
Stanford, California

Return this book on or before date due.

MAY 1 6 1979

SEP 2 6 2002

NOV 19 1968

Digitized by Google